

فى السينما والقنوات الفضائية التليفزيونية ومؤسسات الأخرى

الدكتور/ عبد الباسط سلمان

الدار الثقافية للنشر



الإخراج والسيناريو

جولة بعمل السينما والتليفزيون
والقنوات الفضائية ومؤسسات أخرى

الدكتور/ عبد الباسط سلمان

الدار الثقافية للنشر

سلمان، عبد الباسط
الإخراج والسيناريو
عبد الباسط سلمان ـ ط١ ـ القاهرة: الدار الثقافية للنشر، ٢٠٠٦.
٢٢٤ ص ، ٢٤ سم
تدمك ٩٧٧ ـ ٣٣٩ ـ ١٨٣ ـ ٣
إعلام ـ إخراج
العنوان : الإخراج والسيناريو

الطبعة الأولى
١٤٢٧هـ / ٢٠٠٦ م

صندوق بريد ١٣٤ بانوراما ١١٨١١
تليفاكس ٤٠٢٠٥١٥ ـ ٤٠٣٥٦٩٤ ـ ٤١٧٢٧٦٩
Email: nassar@hotmail.com

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ فَـوَجَدَا عَبْداً مِّنْ عِبَادِنَا آتَيْنَاهُ رَحْمَةً مِّنْ عِندِنَا وَعَلَّمْنَاهُ مِن لَّدُنَّا عِلْماً (٦٥) قَـالَ لَـهُ مُوسَـى هَلْ أَتَّبِعُكَ عَلَى أَن تُعَلِّمَنِ مِمَّا عُلِّمْتَ رُشْداً (٦٦) قَالَ إِنَّكَ لَن تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْراً (٦٧) وَكَيْفَ تَصْبِرُ عَلَى مَا لَمْ تُحِطْ بِهِ خُبْراً (٦٨) ﴾

صدق الله العظيم: سورة الكهف


mohamed khatab

الإهداء

* إلى النور الدائم وسيد الخلق حبيبي محمد صلى الله عليه واله وصحبه وسلم رمز الإنسانية والعلوم.

* إلى باب العلم وعبقري العصور الإمام علي بن أبي طالب عليه السلام .

* إلى جسدي وعقلي، فكري وذهني إلى روح والدتي رحمة الله عليها، كانت أمي تدعو لي دائما، وأنا متأكد انها لاتزال تدعو لي، لذا أنا واثق من خطواتي كون أمي معي في كل مكان وزمان .

شكر وتقدير

أتشرف بتقديم الشكر والحمد إلى ربي العليم القدير الذي هداني إلى صراط العلم والإنسانية بان أقدم كتابي هذا وهو الكتاب الرابع لي، وكما يسرني أن أتقدم بالشكر والتقدير إلى مزيد من الإخوة ممن ساهموا في انجاز هذا الكتاب وأولهم الفنان المبدع عماد علي اكبر الذي كثيرا ما آزرني في تقديم العون والمشورة والترجمة لمزيد من المراجع العلمية والعملية، اشكر الأستاذ الدكتور مختار يونس من المعهد العالي للسينما في مصر لإسهاماته الفعالة في هذا الكتاب اشكره لأنه شخصية جليلة متمدنة ومهذبة بالروح الإيمانية الفكرية، اشكر أيضا الفنانة تينا ألما من الدنمارك لمساعدتي في تنظيم المصادر والمراجع العلمية ودعمها لي في تحقيق الكتاب، وهنا أود أن أتقدم بالشكر والتقدير إلى عملاق السينما العربية "المرحوم" المخرج مصطفى العقاد الذي ألهمني الكثير من الأساليب والحلول عبر أفلامه السينمائية فائقة الاحتراف والصنعة، اشكره لإخلاصه في عمله الفيلمي وإدراكه للفكر السينمائي وحجمه، وكما يسعدني أن أتقدم بالشكر إلى الأستاذ الناشر فتحي نصار كونه أسهم وبشدة في تحفيزي وبلورة توجهاتي الكتابية نحو الأمام.

الإخراج والسيناريو

يلاحظ أن كلمة الإخراج أو السيناريو كثيرا ما تقترن بالعروض والأعمال المسرحية أو السينمائية أو التلفزيونية والاذاعية، بينما نجد في حياتنا اليومية استخدام لهاتين المفردتين بقصد أو دون قصد وفي مجال أوسع وأبلغ مما في التلفزيون أو السينما أو المسرح، فهاتين المفردتين متواجدة بالعديد من الأعمال أو الافعال بيالحياة رغم غيابها عن الالفاظ، حيث هناك على سبيل المثال العديد من الأشخاص يعملون بأعمال بعيدة عن التلفزيون أو السينما أو المسرح ويؤدون دور المخرج أو السينارست بشكل مقارن أو مشابه من دون قصد لعمل مسرحي أو سينمائي، فهم ينظمون عملهم بشكل استعراضي دقيق وبتوقيت مدروس .

ان هاتين المفردتين يمكن ان تطلق على الكثير من الأعمال التي تحتاج إلى تنظيم دقيق وتحتاج إلى توقيت وعرض أو تاثير وابهار بالمقابل، فالتاثير بالمقابل هو من اهم الأمور التي يبحث عنها الإنسان في تحقيق اهدافه، والسينما واحدة من أكثر الوسائل المؤثرة بالمجتمعات بحكم انها تكسب شعبية هائلة وان لها مردودات عديدة، اهمها المعنوية والفكرية، وقدكان المخرج العظيم سيرجي ايزنشتاين قد عبر عن ذلك حين قال (ان السينما تستطيع بما لها من حرفيات تتحسن يوم بعد يوم، وبما تحققه من أعمال في تزايد مستمر، ان تقيم صلة عالمية مباشرة من الفكر الخلاق، فقد تم انجاز الكثير الذي يعتبر ممتازا بحق، ويحتل المكان الاول، فيما يختص باقصى ما يذهب اليه المضمون، التيار المندفع للافكار الاجتماعية الجديدة والمثل الاشتراكية الحديثة)[1]، أي ان السينما لها وقع مدهش بالمجتمعات، والسينما يقودها بالواقع العمل الإخراجي، فهو الذي يجد الاسباب للعرض السينمائي بمعنى ان العرض ينتفي مع انتفاء العمل الإخراجي، اذن العملية الإخراجية تبرز مع الأعمال التي غالبا ما تتعرض للمشاهدة كعرض الأزياء أو

(١) سيرجي ايزنشتاين : مذكرات مخرج سينمائي؛ ترجمة انور المشري، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والنشر ١٩٦٣ ص٣ .

الصحف والمجلات أو العروض الموسيقية أو الاحتفالات والمهرجانات أو الخ، وهذه الأعمال غالبا ما يسيطر عليها ويقودها شخص يطلق عليه مخرج أو السينارست، في الحقيقة أن هذان الشخصان يعدان من الأشخاص الذين يتميزون بصفات نادرة ومهمة كونهما ينفردان في أغلب الأحيان بصفات نادرة كالموهبة والتخطيط والوعي والذكاء والقيادة والتنظيم والسيطرة على كل مرافق العمل أو العرض ووو. . . . الخ.

يكون عمل الإخراج متخالط مع عمل السيناريو بحكم أن الرؤيا تنبع في العملين أي إن للمخرج رؤيا وللسينارست رؤيا في طرح قضية ما، لذا فإن العمل الإخراجي مقترن بالسيناريو والسيناريو أيضا مقترن بإخراج ، فالسيناريو لايرى النور ما لم تكون هنلك عملية إخراج ية تحول كلمات النص إلى صور، وكذلك العمل الإخراجي لا يمكن أن يكون ما لم تكون هناك نصوص (سيناريو) يستند عليها المخرج لخلق الصور في الفيلم، إذن هناك ترابط مابين السيناريو والإخراج[1]، وهنا سنبدا أولا بمفردة الإخراج كي نفهم ما نريد الوصول له رغم أن السيناريو يسبق الإخراج كون إن الإخراج هو عملية تحويل السيناريو إلى عرض، إلا أننا نرى إن الإخراج يسبق السيناريو بحكم إن السينارست إنما هو مخرج ولكن من نوع آخر، أي إنه مخرج لرؤيا كما هو الحال مع المخرج إلا إنه يخرج من خلال كتابة النص بأن يصوغ الأحداث وينظمها وفق رؤيا شاملة أو عامة، بينما المخرج يخرج العمل تنفيذا وبصورة دقيقة وخاصة أي ليس شاملة أو عامة كما مع السينارست بل هو يخرج وضمن أجزاء صغيرة جدا في اللقطات أو المشاهد، سنبدأ بالمخرج وبشكل تفصيلي كي ندرك عمل السينارست بسهولة فيما بعد .

إن مفردة إخراج تحتمل العديد من التؤيلات والتفسيرات كونها تشمل العديد من المرافق والمجالات وخصوصا في العصر الحالي، حيث استخدمت هذه المفردة بوفرة مع العديد من المجالات وخصوصا السياسية التي اتسمت كثيرا بنوع من التخطيط والتنظيم والتنسيق المبرمج للأمد الطويل، فالسياسيين المتمرسين نراهم يخططون وينفذون الخطط والأفكار بطرق تعتمد على العديد من الحيل والمفاجئات والمباغتة بل وحتى المراوغة في بعض الأحيان لتحقيق كم من الأهداف التي لا يمكن أن تتحقق بالنتائج المرجوة ما لم

(١) انظر سد فيلد: السيناريو، ترجمة سامي محمد، بغداد، دار المامون للترجمة والنشر ١٩٨٩ .

تكون هناك خطط تتعمد العديد من المؤثرات والتنويهات أو الكتمان أو المفاجئات أو الحيل والبدع السياسية، والتي غالبا ما تأتى بنتائج متميزة من حيث النوعية والتطبيق، أي أنها تحقق الأهداف بشكل عجيب ومؤثر وهو ما يحقق الأهداف المنشودة، ليعم التغيير الذي ينشده السياسي – المخرج من وراء كل الأفعال والتصرفات والنفقات والتوجهات وما إلى ذلك، إنها عملية أشبه ما تكون سحرا، فهي تجني المكاسب بثمن قليل وتحقق الأهداف دون خسائر تذكر، مقارنتا بالعمليات المماثلة التي لا تعتمد الإخراج ، فعلى سبيل المثال يمكن لوزارة خارجية دولة من الدول أن ترسم وتخرج سيناريو لها قد يكلفها عشرة ملايين دولار أمام مأزق خطير آيل لنشوب حرب عسكرية، فلاحظ قيمة السيناريو والإخراج أمام قيمة الحرب التي قد تحتاج إلى عشرات المليارات من الدولارات، فالعمل الإخراجي أو السيناريو إنما هو بمثابة توجيه أو تصويب للمجتمعات من خلال طرح كم من الثقافات أو المعلومات وفق رؤيا فنية عالية، وهذه الرؤيا يمكن أن تهيمن على العقول أو تسيطر عليها، (إن عملية تسلل المعلومات والأنباء الخاطئة والكاذبة إلى عقل الإنسان، والى المجتمع مسالة مهمة جدا، بل وخطيرة، لأنها تدخل في التكوين الفكري للإنسان لتؤسس للقاعدة التي يبني عليها أفكاره وأراءه ومتبنياته، وبالتالي فإنها تؤثر على عالم الفعل فترسم المواقف والاتجاهات، فالعلاقة وثيقة بين الإعلام والثقافة من جهة تأثير الأول بالثاني)[(١)] .

إن الإخراج متوافر بحياتنا اليومية بشكل كبير، فكل إنسان إنما هو مخرج لنفسه أمام الأصدقاء أو الناس الذين يتعامل معهم وما لم يتقن إخراج نفسه أمامهم نراه معرض للعديد من الانتقادات اللاذعة، فمثلا يرتدي الإنسان أزياؤه ليذهب إلى دائرته أو مدرسته أو كليته وهو مخصص ومهيء تلك الأزياء قبل أيام أو ساعات من إرتدائه لها، كذلك نرى أنه يتصرف أمام مديره أو مسؤله بتصرفات غير التصرفات التي يتصرفها مع أخيه الصغير أو والده أو أمه أو أخيه فكل واحد من أولئك الأشخاص له وضع خاص في التصرف والسلوك أمامه، إذن هناك كم من التصرفات والإجرات والحيثيات

(١) محمود الموسوي: رؤية قرآنية في الإعلام والثقافة، مجلة البصائر العدد٣١، سنة ٢٠٠٤، بيروت، الفلاح للنشر والتوزيع، ص٥٨ .

والتنظيمات في السلوك أو التصرف، هذا الشيء هو الإخراج أو السيناريو بعينه، إلا أن طبيعة هذا النوع من الإخراج أو السيناريو يكون بنسب وبحالات متباينة من حال إلى اخر، أي انها تكون في الموسسات السياسية للدول العظمى على سبيل المثال بأحوال وأوضاع غاية في الانفاق والدقة أو الكتمان بينما نجد هذه الحالة عند الإنسان العادي في سذاجة وتواضع ملحوظ، وكذلك نرى على سبيل المثال ان وضع الإخراج يكون في شركات الانتاج السينمائي العملاقة كشركة (**Warner Bros**) وارنر بروز أو (**M G M**) مترو جولدون ماير أو (**Colombia**) كولومبيا غير الوضع الذي هو عليه في شركات الانتاج الانتاج السينمائي المصرية أو العراقية، فطبيعة الإخراج في الشركات العملاقة مستند إلى إمكانيات عملاقة من توفير الاموال التي قد تصل إلى نصف مليار دولار لانتاج فيلم بينما نجد ان الإمكانيات في الشركات العراقية أو المصرية لا يمكن ان يصل ولو لمليون دولار في اغلب الاحيان، بطبيعة الحال ان مثل هذا الامر سيقود إلى نوعية متباينة من حيث النتيجة التي تعتمد بالأساس على كم الإمكانيات، والواقع ان مثل هذا الامر ينطبق على الدول التي تصنع القرار السياسي الدولي، أي ان الإمكانيات التي تمتلكها الدول تعكس طبيعة القرار والحال الذي تصل اليه، بمعنى ان الإخراج للوضع السياسي الدولي يقترن بقدرة وإمكانية الدولة من حيث توفير السبل والوسائل والاموال الكافية للتخطيط والتنفيذ، فدولة مثل فلسطين على سبيل المثال لاتمتلك ارض ولا مال ولا سيادة لا يمكن ان تصنع قرار دولي مشابه للقرارت التي تقررها امريكا التي تمتلك من الإمكانيات ما تفوق كل الإمكانيات التي تمتلكها فلسطين، لذلك يكون الإخراج لمثل هذه الحال مرهون لعديد من الأمور والظروف، وهذا الامر بالواقع خلق نوع من المنافسة مابين الدول العظمى لفرض منتوجها الإخراجي أو لفرض السيناريوهات التي اعدتها في تحقيق الاهداف التي تنشدها (يشتد ويحتدم الصراع حول تدفق الانتاج السمعي – البصري حتى بين الولايات المتحدة الأمريكية والدول الغربية المتطورة، فرنسا خاصة . يكفي ان نتذكر رد الفعل الفرنسي عند اقامة ديزني لاند في فرنسا)[١] .

---

(١) أديب خضور: سوسولوجيا الترفيه في التلفزيون، دمشق، المكتبة الاعلامية ١٩٩٧، ص٢٥ .

إن الإخراج الذي نحن بصدده لا يقل شأنا عن الإخراج الذي تعتمده الدول العظمى في صنع القرار الدولي، فأغلب الدول العظمى اعتمدت في صنع قرارها على قدراتها التنظيمية لبلورة السياسة التي ترموا لها، بل ان الوضع الراهن الذي نعيشه الآن بالأساس اعتمد الإمكانيات الإخراجية السينمائية والتلفزيونية التي انعكست عبر حقبة من الزمن على العديد من شرائح المجتمع لتحقق العملية السياسية المنشودة من وراء الفعل الإخراجي والفيلمي في السينما، وذلك بحكم القدرات التاثيرية للتلفزيون والسينما.

لقد لعب السيناريو والإخراج السينمائي والتلفزيوني دور بارز في خلق الكثير من الأزمات أو المواقف السياسية، وذلك من خلال الإقناع الذي يتمتع به السيناريو أو العمل السمع بصري في التأثير بالمجتمعات، ولعل الاستخدامات المتعددة والمتكررة للأعمال التلفزيونية من قبل الإدارات الأمريكية على الصعيد السياسي خير دليل على ذلك، فهناك كم كبير من الأنشطة التلفزيونية المفبركة أسهمت وبدور فاعل في حسم الكثير من القضايا السياسية لصالح الولايات المتحدة الأمريكية، ولعل من أهم تلك الأنشطة الفلم الذي قام به المخرج الكبير ستا نلي كوبرك في إستوديوهات (***GMM***) البريطانية لتصوير الرواد الأمريكيين على سطح القمر إبان الصراع مع الاتحاد السوفيتي السابق والذي اصبح فيما بعد محط انتقادات من قبل (***KGB***)المخابرات الروسية التي كشفت عن الكثير من الأخطاء والخدع في الفيلم الذي عرض والذي يبين كيف تفوق الأمريكان على الروس بالصعود إلى القمر، إلا أن هذه الأخطاء والخدع التي كشفت من قبل الـ (***KGB***) لم تحد من النتائج المتقدمة التي توصلت إليها الولايات المتحدة الأمريكية من هذا الفيلم الذي افترض سطح القمر والكوادر الأمريكية في الفضاء[١] .

ايضا هناك كم كبير من الأفلام التي كثيرا ما تعكس السياسات والدعايات للجهات المنتجة، الافلام، ((تؤدي الأفلام دوراً مهماً في خلق الوعي السياسي من اجل اعداد الرأي العام لقبول السياسة التي تنتهجها الدولة لاجراء التغيير المطلوب، فالفيلم وسيلة

---

(١) انظر الفيلم الوثائقي: الصراع الاعلامي، عرض من على شاشة قناة العربيبة في شهر تشرين الأول – أكتوبر ٢٠٠٤.

من وسائل الاعلام التي تستخدمها الحكومات لدعم جهودها من اجل التنمية، وقبل الفيلم استخدمت الحكومات الكلمة المكتوبة والكلمة المنطوقة، ويساعد الفيلم في نقل المعلومات هرمياً في الدولة كلها من رأسها إلى قاعدتها))[١] فأفلام مثل أفلام جيمس بوند ليس بالضرورة ان تحتاج إلى تفسير لكي تعلن عن محتواها ازاء السياسات الامريكية، فهي اشبه ما تكون نذير عما تطمح له أو تؤول له السياسات الامريكية، ذلك لان هذه الأفلام تستعرض كل خلجات السياسة الامريكية، فهي تعلن صراحتا عن الصراعات التي تتاملها، وبالعودة إلى أفلام بوند القديمة نجد ان هذه الأفلام كثيرا ما تعلن عن الصراع مع الاتحاد السوفيتي السابق إبان الحرب الباردة، ومع استمرار سلسلة هذه الأفلام نرى ان الأفلام تناولت العدو الجديد لامريكا فيتحول إلى دول أخرى كافغانستان أو كوريا الشمالية أو بعض الدول التي تخطط لها امريكا، ففي فيلم (***Living in daylight***) احياء في وضح النهار الذي مثل فيه الممثل ثيمولتي دالتون دور جيمس بوند نجد ان الفيلم تناول افغانستان بشكل صريح وواضح وما ان انهار الاتحاد الاتحاد السوفيتي حتى ونرى ان اميركا تدخل في افغانستان، بينما نجد ان العدو الذي يظهر امام جيمس بوند في فيلم ***(Dai another day)*** مت في يوم اخر والذي جسد فيه بيرس بروسنان دور جيمس بوند نجد انه كوريا الشمالية التي تمتلك الاسلحة النووية والتي هي الان المحور السياسي للسياسة الامريكية ولا ندري هل أن الفيلم القادم لجيمس بوند سيتناول ايران التي هي الأخرى محط قلق لاميركا ام ان هناك الصين التي تهدد صناعاتها الاقتصاد الامريكي .

إن هذه الأفلام تتناول صراحتا عما يجول في داخل أفكار الدول المنتجة للافلام، وهي بالنهاية تعوض عن الرموز أو الايحاءات التي ترغبها وزارة الخارجية الامريكية على سبيل المثال في ان تعرب عما يدور في ذهنها، وهي بذات الوقت يمكن أن تكون بمثابة صواريخ موجهة للبلدان التي تضايق امريكا، فهي أعلنت صراحةً في أفلام جيمس بوند عن كميات الأسلحة وأنواعها في البلدان التي تخشاها وبنفس الوقت عرضت اسلحتها

---

(١) علي سيد محمد رضا: تدفق البرامج من الخارج في تلفزيون ج م ع، رسالة ماجستير، كلية الاعلام، جامعة القاهرة، ١٩٧٩، ص٥٩ .

ومعداتها المقاومة لتلك الاسلحة المعادية من وجهة نظرها، والواقع ان اميركا قد استخدمت الأفلام كوسيلة من وسائل الدعاية لها أو من وسائل التأثير بالمجتمعات ليقينها بالفعل الساحر للفيلم بالجمهور، وهنا يذكر ريجارد شيكل في كتابه مستقبل السينما (من خلال تطور تكنولوجيا الفيلم يستطيع أن يؤثر في أحاسيس المشاهد وعواطفه بشكل أكثر مباشـرة من الفنون الأخرى فالفيلم يشد المشاهد ويقنعه وذلك بسبب انه يبدو حقيقياً)[١] .

بالامعان إلى أفلام ارنولد مثل فيلم (***Terminator***) الفاني أو فيلم (***Eraser***) الماحي أو فيلم (***The 6th day and last***) اليوم السادس والاخير تتبلور امام الاعين استعراضات مبطنة ومباشرة للاسلحة العسكرية الامريكية اوللقوة الامريكية، فهناك حسابات اقتصادية على ما يبدو في وزارة الدفاع الامريكية دقيقة جدا لدرجة ان الوزارة وعلى ما يظهر تحقق ارباح مادية من جراء الارباح للأفلام السينمائية وهو على عكس الحال مع وزارات الدفاع الأخرى في العالم، حيث ان وزارة الدفاع الامريكية تستعرض إمكانياتها العسكرية ضمن انماط جديدة غير مالوفة كما هو الحال مع وزارات الدفاع الأخرى التي تنفق ملايين الدولارات كي تستعرض جيوشها واسلحتها العسكرية وبالتالي تكون هناك نفقات مالية كبيرة على الاستعراض بينما نجد ان امريكا تحقق من الارباح الذهلة في استعراض قواتها العسكرية عبر ضباطها وجواسيها ورجال امنها الذين يظهرون في الأفلام السينمائية وهم بارفع وأعلى المستويات .

ولعل ما ذكره الكاتب جون هوارد لوسون في كتابه (الفيلم في معركة الأفكار) تأكيد لذلك حيث يقول: (أنه جرى الاتفاق على وجوب الحكم على الفيلم بوصفه أداة للسياسة الخارجية وان الأفلام التي ترسل إلى البلاد الأخرى لابد أن تخدم احتياجات الدعاية الحكومية وهو اتفاق ظل ساري حتى في عصر تفوق فيه التلفزيون على السينما في كم الإنتاج)[٢]، فكثير من الناس يتصرفون بتاثير التلفزيون والسينما، وكان الدكتور

---

(١) ريجارد شيكل: مستقبل السينما، ترجمة ريم ناصر عبد الغني، الثقافة الاجنبية، العدد الاول، بغداد ١٩٨٦ ، ص٤٥ .

(٢) جون هوارد لوسون: الفيلم في معركة الافكار، ترجمة: سعد نديم، دار الكتاب العربي، ب ت، ص١٢٠ .

زكي الجابر قد اكد ايضا ذلك في سنة ١٩٦٨ حين قال ((التلفزيون يتحمل مسؤولية تحسين الذوق والارتفاع به))[١] بمعنى ان التلفزيون اصبح هو الذي يحدد الذوق للمتلقين، فكثير من التصرفات البشرية نرى الان تاثرها متصاعد ومتزايد بفعل الإخراج السينمائي والتلفزيوني[٢]، فبعد ان انتشرت السينما لسنوات طويلة في العديد من الدول والمجتمعات نرى ان اغلب تلك المجتمعات تاثرت ومن ثم تغيرت بفعل العمل السينمائي الذي ظهر من على الشاشة، فالأزياء التي يرتديها البشر في الكرة الارضية الان تكاد تكون موحدة بحكم التاثير الناجم من السينما والتلفزيون، فهذه الأزياء انما هي ذات الأزياء التي ظهرت اول مرة من على السينما وتاملتها، فعلى سبيل المثال نلاحظ في الوقت الحاظر ان الوطن العربي بالاغلب يرتدي الزي الرسمي الذي هو معروف بالبنطلون والجاكيت والقميص بينما نجد ان مثل هذه الأزياء كانت غير موجودة اساسا في المجتمع العربي قبل دخول السينما، أي ان الأزياء السابقة للدول العربية هي الجلابية والعباءة والعمامة العربية وما شابه ذلك، بينما اليوم نرى ان كل الشباب تقريبا يرتدون الزي الغربي الذي يظهر من على شاشات السينما والتلفزيون، وهذا الامر هو مشابه لما يحدث في الهند والصين ورومانيا وباقي الدول التي تتمتع بنوعية مميزة من الازياء، ايضا هناك جملة من التصرفات والعادات بدات تنشب بين صفوف المجتمعات وهي عادات وتقاليد دخيلة بحكم السينما والتلفزيون وجراء العمل الإخراجي الذي يقود السينما والتلفزيون ومن ثم يؤثر بالناس كيف ما يشاء، ونلاحظ ان اغلب الشباب باتو يتفاخرون بالتصرفات الغربية التي يتلقفونها من الشاشة ويعتبرونها نوع من التقدم والازدهار، والحقيقة هي غير ذلك تماما، بل ان تصرفاتنا نحن الشرقيين أو العرب اصبحت كلها غير محبذة امام تصرفات الغرب وان تصرفات الغرب هي الصحيحة ونحن الخطا، وعلى سبيل المثال اذكر اني حين سكنت باحدى الفنادق خلال سفري لاحدى الدول العربية وبينما كنت ارتدي قميص وانا مستعجل جدا للخروج من غرفتي وكانت ازرار قميصي العلوية مفتوحة ودون قصد اتى مدير الاستقبال وقال لي (ارجوك يا استاذ هذا فندق محترم ولايجوز التعري فيه بهذا الشكل)، فخجلت واعتذرت بينما وانا اخرج

---

(١) زكي الجابر، دراسة استجابة الاسرة العراقية لبرامج تلفزيون بغداد، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٦٨، ص١٨.

(٢) انظر عبدالباسط سلمان: مظاهر العولمة في البث الفضائي، رسالة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ٢٠٠٢ ص ٥٨.

من صالة الاستقبال أتت امراة بريطانية وزوجها وهي ترتدي (البكيني)[١] وزوجها يرتدي المايوه ويتمخطران بالفندق دون أي استفسار أو مسالة وحين سالت مدير الاستقبال عن هذا التعري قال لي (هؤلاء اجانب)، (فلماذا اعتبر مدير الاستقبال نسيان غلق الزرار العلوي لقميصي تجاوز وتعري ولم يعتبر المايوه والبكيني عند الاجانب تعري أو تجاوز) لم اطيل الحديث مع مدير الاستقبال وتجاوزته لاني مدرك تماما بان العرب وصلوا إلى مرحلة بان كل ما يقومون به الغربيين هو صحيح وما نقوم به نحن خطا، والواقع ان هذا الامر تحقق بفعل السينما والتلفزيون التي هيمنت على عقول المتلقين واردتهم اسرى للغرب، وقد أكد هذا الدكتور سعد لبيب عندما قال : ((التلفزيون ظاهرة اقتحمت علينا حياتنا المعاصرة اقتحاماً عميقاً قاسياً، وكأنه القدر الذي لا مفر منه . فقد أصبح التلفزيون شريكاً – بالقوة – في حياتنا العائلية، بل في كل جوانب حياتنا الفردية والاجتماعية، يتدخل في كل شيء ويترك بصماته الواضحة على قيمنا وسلوكنا وعاداتنا واتجاهاتنا وافكارنا بل انه يكاد يجردنا من هذه الافكار فقد اصبح هو الذي يوجهنا إلى السبيل الذي نختاره لحل مشاكل الحياة على اختلافها وأسلمنا نحن له القيادة في سهولة ويسر دون أية مقاومة))[٢]، اذن هناك مؤثرات عميقة دخلت بالمجتمع العربي جراء الفعل الإخراجي والقدرات السينمائية الاعلامية، ولا داعي هنا للغوص في تفاصيل أكثر على ما نذكره .

نود هنا ان نبين بان القدرات الإخراجية التي هي بالأساس غير قاصرة على المخرجين في السينما أو التلفزيون بل بالحياة اليومية المليئة بالعمل الإخراجي بشكل أو بأخر، فالكل يخرج عمله وسلوكه وتصرفاته وكيفما يشاء وحسب ما تمكنه القدرات والاليات التي يستحوذ عليها ويتمكن منها، اذن العمل الإخراجي لابد وان يرتهن بكم من القدرات والإمكانيات، هذه القدرات أو الإمكانيات تتفاوت من حال إلى اخر ومن وضع لاخر، لذلك النتائج والتاثيرات تكون ايضا متغايرة وغير متطابقة، والمخرج لابد وان يدرك تلك الإمكانيات ولابد ان يحكم ويجيد التصرف بهذه الإمكانيات وفق الانظمة

(١) البكيني : ملبس شبه عاري يرتدى في المسابح (مايوه) يتكون من قطعتين بسيطتين ترتديه المراة في السباحة وهو زي فاضح جدا يعري المراة بشكل تام باستثناء جزء بسيط من الصدر واعضائها التناسلية .
(٢) سعد لبيب، دراسات في العمل التلفزيوني العربي، بغداد، مركز التوثيق الاعلامي لدول الخليج العربي، ١٩٨٤، ص ٥ .

ووفق التقليد الصحيح الذي يؤمن انتاج فني صحيح، ومن هنا كان عليه الاطلاع والمتابعة والاصغاء والهدوء والقراءة ورباطة الجائش والحسم والقيادة والموسوعية والأهم من ذلك كان عليه ان يتمتع بالموهبة التي تمنحه الخيال والرؤيا في خلق اجمل واروع الصور والأحداث .

إن عملية الإخراج ليست مهنة فقط، انما هي بصيرة متوقدة لخلق الأشياء من العدم، أي ان المخرج هو إنسان عادي إلا أنه يتمتع بإمكانيات الساحر الذي يبهر الناس بالبدع والتنظيم لتحقق التاثير بالمجتمع، وما لم يتمتع هذا الإنسان (المخرج) بإمكانيات التأثير بالمجتمع لا يمكن أن يكون مخرج .

والمخرج بالاضافة إلى أنه مبدع فهو إداري ناجح أيضا وما لم يكن إداري فهو مخرج فاشل، ويذكر هنا أحمد كامل مرسي في معجم الفن السينمائي خاصية الإدارة ويبين أنها عملية من عمليات المخرج حيث يقول (مهمة الإخراج مهمة شاقة، تتطلب جهدا وفنا، تتطلب عملا متواصلا يجمع ما بين مظهر القيادة والسياسة والدراية، للربط وتدعيم العلاقات بين الوحدات الفنية، والطاقات البشرية، والمعدات والاليات، في وحدة وتفاهم، حتى يتم التفاهم، ويتم الخلق الفني، ويتحول اللفظ المكتوب إلى الفيلم المعروض، في صورة مرئية وصوت مسموع، هي الخطة المرسومة للحركة في المنظر، والتي تتلائم بين الممثل وبين ما يحيط به من أشياء وممثلين)[1] .

المخرج (هو المسؤول الأول عن تحقيق الفيلم في صورته النهائية وهذه المسؤولية لها وجهان متباينان الأول خلاق والثاني أداري، فمن الناحية الأولى يعتبر المخرج بمثابة الفكر الحساس الموحد لكل العناصر الفنية التي تتعاون في تشكيل الفيلم في صورته النهائية. ومن الناحية الأخرى فالمخرج هو المدير الفني لجميع الفنيين والفنانين الذين يعملون في الفيلم)[2] .

---

(١) احمد كامل مرسي ومجدي وهبة ـ"معجم الفن السينمائي"، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣، ص١٠٣ .

(٢) المصدر نفسه ص١٠٣ .

الإخراج: هي عملية فنية وإدارية شاملة تبدأ بالسيناريو مرورا بتقدير الميزانية وطاقم العمل وغيره وتنتهي بالفيلم الجاهز للعرض[1] .

من الصفات التي تميز المخرج عن باقي الشخصيات يمكن تلخيصها بما ياتي :

١ـ الخيال الخلاق
٢ـ رباطة الجاش
٣ـ التفكير المنطقي
٤ـ الاختيار
٥ـ هدوء الاعصاب
٦ـ القيادة
٧ـ التهجين والتركيب والمزج
٨ـ التفسير
٩ـ الادارة المركزية

المخرج هو الموجه الاساسى في العملية الإنتاجية من خلال معرفتة التامة والشاملة لكل دقائق وتفاصيل العمل الفني حيث يوجة مدير التصوير والمونتير ومصمم المناظر و مدير الإضاءة والممثلين والماكير ومهندس ومسجلي الصوت وشخصيات أخرى مهمة في تنفيذ العمل التلفزيوني والسينمائي، وبما ان المخرج يوجة اولئك الفنين والحرفين والاداريين فهو على معرفة ودراية بكل تلك العمليات الفنية لدرجة ان بامكانة ان ينوب عن كل واحد منهم في حال غيابهم أو حدوث ظروف استثنائية والمخرج يجيد أعمال الفنيين المشاركين في العملية الإنتاجية و يفقه كل الأمور التي تحيط بالعمل من تشكيلات صورية ومؤثرات خاصة وتصميمات خاصة بالأزياء والمناظر والمخرج هو في ذات الوقت بارع في كتابة النص أو السيناريو وبارع أيضا في المعالجة الدرامية لكل الأحداث والمواقف التي يعتمد عليها العمل الفني .

---

(١) "مجلة المنتدى الشامي السينمائي" ب ت

((المخرج هو ليس الرجل الذي يجلس على الكرسي ويأمر كيف ما يشاء بل هو مفكر ومفسر وقائد عظيم ومدير ناجح ومؤسس لفكرة قد تكون بسيطة إلا أنه يجعلها قضية على مستوى دولي، فهو شخص غير عادي في كل الأحوال رغم إنه واحد من بشر))



المخرج الكبير

بالعودة إلى تاريخ بعض المخرجين الكبار تظهرحقيقة مفادها أن هؤلاء الكبار من المخرجين بدأو العمل بوظائف وحرف بسيطة ضمن كم كبير من الأعمال التي تنفد كي يتحقق الفلم السينمائي، فمخرج عظيم مثل الفريد هيتشكوك يعمل خطاط، أو مخرج مثل مصطفى العقاد يعمل مساعد مخرج و مساعد انتاج، أو مخرج مثل كلينت ايستوود يبدأ كممثل بادوار سينمائية، أو مخرج مثل ستيفن سبيلبرغ يهوي الإخراج السينمائي من خلال تصويره بكاميرا نوع ٨ ملم . . . الخ [(١)]، كلهم مبدعين في تلك الأعمال السهلة أو البسيطة كما تبدو للبعض كونها تشكل أجزاء بسيطة من الفيلم، إلا أن أولئك المخرجين أساسا هم مبدعين حتى في هذه الأعمال البسيطة لدرجة أنهم تدرجوا واصبحوا عمالقة فيما بعد، فهم أتقنوا وبرعوا في هذه الأجزاء من الفيلم أي أعمالهم التي تشكل بعض الوصلات من العملية الإنتاجية الضخمة لتكون هذه الأجزاء بالنهاية محط تجاربهم وخبراتهم للعمل، فهذه الأجزاء التي عملوا بها إنما هي تجارب كبيرة

---

(١) فرانكو لابوللا – ستيفن سبيلبرغ، ترجمة أماني فوزي، القاهرة، اكاديمية الفنون الجميلة، ١٩٩٧ ص٢١.

ومهمة في حياتهم، فصحيح هي أجزاء سهلة من الإنتاج العام للفيلم لكنها تجربه مهمة للغاية وذلك لاندماج الأجزاء البسيطة مع الأجزاء الأخرى المناظرة أو غير المناظرة التي تبني الفيلم فتكشف هذه الأجزاء البسيطة أمام هؤلاء العباقرة في العرض النهائي للفيلم مزيد من الأسباب والدوافع أو الدواعي لإنشاء وبناء تلك الأشياء البسيطة، إن الأشياء البسيطة هي التي تصنع الأشياء الكبيرة، والإبداع في الأجزاء الصغيرة بالفيلم هو إتمام في الأعمال الكبيرة، لذلك فان المبدعين في الأشياء الكبيرة هم ذات المبدعين والحريصين على الأجزاء الصغيرة .

المخرج هذا الإنسان المسؤول عن الأعمال الكبيرة يرتقي في اغلب الأحيان بصناعة ابسط الأجزاء من العمل، فهو بارع في صناعة الأجزاء الصغيرة قبل أن يكون بارع في الأعمال الكبيرة، وهذا الأمر لا يعني انه يصنع كل الأجزاء الصغيرة لينجز ما هو كبير، بل هو قادر على أن ينجز هذه المهام الصغيرة وربما ببراعة، إلا انه يمنح التخصص حقه لإنجاز العمل بأسرع وقت ممكن وبأفضل النتائج، فهناك كم كبير من المخرجين لا يصنعون الأجزاء الصغيرة كأعمال المكياج أو المونتاج أو تنفيذ الملابس أو الإضاءة أو الكلاكيت الخ، الآن انهم يدركون كل الأجزاء الصغيرة و أهميتها بل و ضرورتها في تحقيق العمل الكبير و هم بل نتيجة يظهرون من الإكمال المتميزة التي تحقق إقبال جماهيري، إن هؤلاء المبدعين قلائل في الأوساط الفنية والإعلامية كونهم يجمعون ما بين الممارسة والإبداع والخبرة بحكم التراكمات التي توافرت لديهم من جدية العمل الذي يقدمون عليه،فهم في اغلب الأحيان يعتنون بابسط الأشياء ويتوقفون عندها لكشف اغلب تفاصيلها، بل إنهم في بعض الأحيان لا يمنحون حجم هذا الإمعان أو الدقة لأمور أكثر أهمية وذلك بحكم حساباتهم وتصواراتهم للأعمال التي يقومون بها بشكل عام، بمعنى أن التصورات التي يمتلكونها في ان يخلقو أعمال متكاملة هي تصورات نابعة من كم التراكمات في الأعمال التي اشتركوا بها، وهي تصورات من خلال الخبرة في صناعة تلك الاجزاء الصغيرة في الأعمال المتكاملة كان يكون المخرج عامل انتناج فبل عشر سنوات أو أكثر أو ان يكون مونتير قبل عشرون عام أو مساعد مصور أو مدير انتاج أو او . . الخ، وهذه الأعمال الصغيرة قادته بالنتيجة إلى أن تنشأ أمامه تصورات تامة لكيفية خلق الأعمال المتكاملة لذك يقول اندرو بوكانان في كتابه صناعة الأفلام (المخرج الأكثر

احتمالا للنجاح هو الشخص الذي شق طريق مبتدا كفتى لوحة الارقام (كلاكيت) أو مساعد للمصور أو مساعد في حجرة المونتاج، امام المخرج الذي لايعرف عن اداء الكاميرا وتسجيل الصوت والمونتاج الا القليل فهو في مركز لا يحسد عليه، من المخرجين النادرين يجمعون ما بين المقدرة وقوة الخلق والابداع وابلمعرفة الفنية السلايمة، اولئك هم المخرجون العظام)[1] .

لا يكفي أن يتخرج الإنسان من معهد للسينما أو أكاديمية فنية ليصبح مخرجا على الفور، بل إن هناك حيثيات عديدة لابد أن يسهب بها الإنسان ويتوغلها كي يتمكن من أن يصبح مخرجا ناجحا، فهذه الحيثيات انما هي اسرار للعمل الإخراجي على الإنسان ان يغوص بها ليتعمقها كي يتحقق الادراك الكافي للعمل الإخراج ي، فبالاضافة إلى الموهبة التي لابد أن يتميز المخرج بها، هناك الممارسة العملية التي هي أساس لا يمكن الاستغناء عنها كي يكون الفرد بصفة مخرج .

هنا وبعد أن تناولنا المخرج لابد من أن نتطرق إلى السينارو والسينارست ونتناول المواصفات التي يتمتع بها السينارست، فمن هو السينارست ؟

كاتب السيناريو (السينارست)

كاتب السيناريو أو السينارست هو الذي يختص في توصيل الأفكار أو القصص أو الروايات أو أي موضوع يرتئيه عبر مجموعة من الاستخدامات الصورية والصوتية التي يتخيلها في ذهنه ويدونها على الورق أو عبر مهاراته في وصف الأحداث وتسلسلها المنطقي المؤثر وعبر إمكانياته في بلورة الحوار المتزامن مع السرد الذي يختص في وصف الحركة والشخصية والمكان والزمان والديكور والإكسسوار والأزياء وما إلى ذلك من عناصر تظهر في الصورة المنتمية للعمل الذي سيكتمل بعد التنفيذ له ويصبح عمل صالح للعرض ويحقق غرض ما .

هناك جملة من الأمور الواجب معرفتها حين نطلق كلمة سينارست على شخص ما، ولعل أولى تلك الأمور هي أن كلمة سيناريست تتسق بالشخص الواعي والمدرك والناضج ذو الشهرة والشأن الرفيع .

---

(١) اندرو بوكانان – صناعة الافلام، ترجمة احمد الحضري، القاهرة، دار القلم، ص٥٧

أي أن كلمة سيناريو لا يمكن أن تتسق بأي شخص بل هي كلمة تليق بأناس متخصصين ذو مكانة رفيعة في المجتمع، حيث إن هذه الصفة لا تتواءم مع كل الاختصاصات رغم أننا أسلفنا أن السيناريو يدخل في اغلب المجالات، ويذكر انطوان غندور في لقاء معه بمجلة الحان (كاتب السيناريو يفترض فيه أن يكون أكثر من كاتب، انه سينارست، والمقصود انه فنان في التركيب وفي التفاصيل، وهو المسؤول عن تحضير النص للكاميرا، انه يكتب للكاميرا فعليها ان تظل موجودة في وعيه عندما يكتب، والسينارست في النهاية عين الكاميرا التي يفترض ان تشاهد)[1] .

اذن كاتب السيناريو هو رجل رفيع المستوى يحمل من المواصفات ما تميزه وتجعله متميز عن غيره، وهذه المواصفات في الواقع عديدة وكثيرة جدا كونها مواصفات كلما توافرت اعطت نتائج ايجابية للسينارست وجعلت منه من الكتا النوادر أو القلائل الذين يكسبون الثقة بالمتلقين وبجهات الانتاج، حيث ان كتاب السيناريو ازدادوا في هذه الايام، فمع تطور العصر وازدياد وانتشار الأعمال السينمائية والتلفزيونية التي ازدادت بشكل كبير وواسع بحكم الاتصال المتعدد والمتنوع وازدياد القنوات الفضائية التي تحتاج إلى كم هائل من النصوص أو السيناريوهات ازدادت نسبة كتاب السيناريو، ومع ازدياد كتاب السيناريو وبشكل مبالغ فيه تضاءلت المواصفات الواجب توفرها في الكُتاب .

فلو عدنا لسنوات ماضية لوجدنا ان كتاب السيناريو هم اقل بكثير مما هم عليه الان، ولوجدنا ان من بين كتاب السيناريو القدامى ممن هم تبوءوا مناصب مهمة في المجتمعات والحكومات فهناك من الكتاب ممن تبوءوا مناصب بدرجة وزير أو بدرجة رئيس لجمهورية مثل الرئيس الجيكوسلوفاكي السابق (باستلاف هافل)، وهناك الكثير ممن اصبحوا في مراكز مهمة في المجتمع بحكم الخبرة والعلمية والحكمة التي يمتلكونها جراء عملهم ككتاب للسيناريو .

وكتاب السيناريو بشكل عام تميزهم بالدرجة الأساس الموهبة قبل كل الأشياء ومن ثم المعرفة والحرفة التي تاتيهم جراء الخبرات أو الممارسات والتجارب، وهذه الموهبة قبل ان نتحدث عنها أو نخوض في اعماقها لنفهم ماهيتها أو دورها في كتابة السيناريو لابد وأن

(١) انطوان غندور – مجلة الجيل، بيروت، العدد (٤٠) كانون الاول ١٩٨١ص ٣٧ .

نستعرض مزيد من الظروف أو الشروط التي تؤهل الإنسان في أن يكون كاتب سيناريو.
وهذه الشروط الواجب توافرها في كاتب السيناريو هي : ـ

١ـ أن يكون ذو مخيلة واسعة ورؤيا شاملة، حيث أن كاتب السيناريو إنما يكتب في أكثر الأحيان ما هو غير موجود في المجتمع بل انه يبتكر ويمتزج ويخلق كيف ما يشاء وفق تسلسل وسببية مقنعة وهي ما تجعله (المخيلة) ذو خصوصية عن باقي الأشخاص في ان ينفرد في كتابة ما، حيث ان المخيلة انما هي الكفيلة في خلق الموضوع بالشكل الكامل فهناك وفرة من الموضوعات غير الجاهزة أو غير الصالحة لان تكون سيناريو، فقط هي المخيلة التي يحملها كاتب السيناريو كفيلة بان تحولها إلى سيناريو وكذلك هناك جملة من الافكار والأحداث المتناثرة والمنتشرة في أرجاء شتى والمخيلة أو الرؤيا التي يمتلكها الكاتب هي التي تجمع تلك المتناثرات والفتاتات والمجموعات والأحداث وما إلى ذلك وتحولها إلى موضوع ذو وحدة وهدف متكامل .

إذن المخيلة (***Visualization***) والرؤيا التي يمتاز بها الكاتب هي المولد للموضوعات التي سيقوم فيما بعد بكتابتها، وهي الرافد الأساس في خلق الروايات أو السرد أو الحوار أو العناصر الأساس في السيناريو، (السيناريو تخيل، فبقدر ما يكون خيالك مقنعا تكون سينارست ناجح، واذا وضعنا مسالة التكنيك جانبا، فالسينارست الناجح هو الذي يقرب المشاهد من خياله هو، أفلام بولونسكي وفليني مثلا تجبر المشاهد على التخيل الملازم، ولكن هناك أعمال بسيطة مباشرة وواضحة تقول أشياء كاملة وتسلس)[(١)] .

٢ـ أن يكون كاتب السيناريو واسع الثقافة وكثير التطلع للموجودات أو الموضوعات والفنون والعلوم، حيث ان الثقافة التي يتطلع عليها كاتب السيناريو تحصنه من الخطأ المحتمل كون أن السيناريو يجمع مزيد من المواقع والشخصيات والحالات والأحداث وما إلى ذلك من تنويعات عديدة داخل المجرى الفيلمي أو السردي في العمل وهي بحاجة إلى مصداقية وإلى دقة لكي تكون مقنعة وصحيحة في نفس الوقت أمام المتلقي، فهي التي تقود المتلقي في أن يتقبل العمل أو يرفضه، وهي التي تحدد فيما بعد ديمومة العمل وآفاقه

---

(١) اطزان غندور– مجلة الحان، بيروت، العدد (٤٠) ٥ ـ كانون الاول ١٩٨١ص٣٧ .

كون أن المعلومات التي تظهر في العمل أشبه بما تكون تنبؤات للمستقبل، لذا فهي غاية في الأهمية في أن تكون صحيحة ومؤكدة وهي ما ترغم في أن يكون كاتب السيناريو على مستوى عالي، فطبيعة التنويعات وطبيعة التفرعات وطبيعة الأمور الثانوية التي يتعرض لها السيناريو في مجرى الأحداث الدرامية وغير الدرامية تؤكد أهمية الدقة للمعلومات لتأمين سير الأحداث أو سير اتجاه العمل بالطريق الصحيح .

٣ـ ان يتصف بالشخص الساحر (***Magician***)، أي أن يتميز بأنه قادر على التغيير أو التأثير بالمتلقي اشبه بالساحر الذي يقدم أشياء عجيبة للناس ويبهرهم، فالساحر غالبا ما يقدم أشياء جديدة لم يطّلع عليها اغلب الذين يتفرجوا عليه ذلك لان الأشياء التي تقدم فيما لو كانت معروفة سابقا أو معروفة وغير مؤثرة فانها سوف تفقد اهميتها ولا تعطي فعالية، لذا توجب ان تكون هناك أشياء جديدة وأشياء متجددة لا تخلق الملل عند المتلقي بل تخلق التأثير والمتابعة، فمعروف ان الإنسان ميال إلى كل جديد وكل ما هو غامض غير معروف، حيث ان الإنسان حين يطلع على ما هو معروف أو شيء قديم لا يتأثر، وحين يطلع على اسرار جديدة أو موضوعات ذات أهمية نراه يتأثر وينجذب نحوها وهو أمر غريزي، ولما كان الكاتب غير قادر على تقديم كل الاسرار أو كل الغموض الذي يحمله الكون، إذن كان عليه ان يكون ماهر في خلق البدعة كي يؤثر في المتلقي ويجرفه نحوه، والا اصبح إنسان سوي كحال أي فرد في المجتمع لا يحمل التأثير أو الاهمية في هذا الجانب .

البدعة في خلق الأحداث ومزجها أو خلطها بالموجودات والمكونات التي يرتئيها الكاتب هي السبيل الكفيل في خلق فبركة المزيد من المواقف التي تحمل التأثير وهي في نفس الوقت الأساس في بلورة المزيد من الحالات غير المؤلفة التي غالبا ما يبحث عنها المتلقي .

٤ـ ان يتصف الكاتب بسرعة البديهية والذكاء المفرط وذلك لان النمطية والرتابة هي المؤشرات السلبية في عزوف المتلقين عن الاعمال، وبما ان البديهية والذكاء هي الصفتان اللتان تعملان على خلق التنبؤ الصحيح لدى الكاتب، اذن كان لابد من توافرها في السينارست لكي لا تكون الأعمال مثبطة ومرهلة ومنمطة، حيث وجد في الكثير من

الأعمال غير الناضجة في التلفزيون وخصوصا منها العربية ان الأحداث تسير وفق تنميط غير مرغوب من قبل المتلقي ذلك للبديهيات التي يستعرضها العمل بشكل مفرط وللمعلومات المكررة والأحداث غير المؤثرة جراء الاعتقادات غير الدقيقة في ذهن السينارست اثر المسلمات التي تبدو للكاتب نفسه انها مفاجئات أو اسرار جديدة على المتلقي، والواقع انها تولدت بفعل البديهية الركيكة في السينارست نفسه وبفعل الذكاء المحدود الذي يمتاز به اثر التصورات والخيالات غير الناضجة أو غير المكتملة أو الرتيبة .

٥ـ أن يتسم السينارست بالاستعداد والقدرة على المعايشة الميدانية في صلب الأحداث والقدرة في وصف أو تدوين كل الأحداث، فهناك مزيد من الكتاب العالميين يلجئون إلى المعايشة الميدانية في المجتمعات والأحداث بغية إنتاج اعظم وصف وتدوين افضل الإنتاجيات، وعلى العكس من ذلك نرى أن كثير من الكتاب غير المقتدرين من الكتابة يكتفون بالوصف الذي نقل من مصدر غير دقيق أو صحيح أو يميلون الوصف الناتج من التوقع أو الحدس ويهملون المعايشة والجدية والصدق في نقل المعلومات .

ان من اهم الأمور التي يحتاجها المتلقي في العمل الدرامي أو غير الدرامي هي الدقة أو المعلومة الصحيحة وقد لوحظ ان المعايشة الميدانية عند أكثر الباحثين انما تعزز افضل النتائج وادقها، ولعل الشاعر (ابو الطيب المتنبي) الذي يعد واحد من اشهر الشعراء على مر التاريخ كان يتعايش في الكثير من المعارك لوصف الأحداث في شعره، وهي ما جعلت من شعره يتسم بالجمالية والتاثير لوصفه ادق التفاصيل من الاحداث، وكذلك هو الحال مع الممثل الكبير (عادل إمام) حين مثل فيلم (الهلفوت) الذي لجأ إلى التعايش في منطقة شعبية رغم ترقيه ونجوميته لكي يتعلم ويتقن الشخصية (الهلفوت) التي حاكاها من احدى الشخصيات الحقيقية في المنطقة الشعبية التي تعايش فيها اثر العمل الذي اقدم عليه وبالتالي قدم عادل إمام اداء مقنع ومؤثر .

أيضا هناك تجربة حقيقية لسينارست عراقي كبير هو صباح عطوان، فحين كتب مسلسل (عالم الست وهيبة) للمخرج فاروق القيسي، مر السينارست صباح عطوان بمواقع تصوير العمل أثناء التصوير ووجد المواقع ليس كما رسمها أو تأملها في مخيلته، بل وجدها غير جديرة بالواقع الذي افترضه، الأمر الذي جعله يحاجج المخرج ويقنعه

بالانتقال للمواقع التي شاهدها بنفسه في بعض المناطق الشعبية، وبالفعل اقتنع المخرج فاروق القيسي بما أصر عليه الكاتب ونقل التصوير إلى المناطق الشعبية، ليعبر عن القصة الدرامية بأكثر جدية وينقلها إلى المواقع الحقيقية في المناطق الشعبية لخلق جو يحمل المزيد من التأثير في المتلقين بعد ان صورت بعض المشاهد في بداية التصوير بديكورات ومواقع لا تتماشى مع ما رسم صباح عطوان في ذهنه، حيث اكد صباح عطوان للمخرج وباصرار على ان تكون المواقع حقيقية وفي اعمق المناطق الشعبية كونها تعطي مزيد من التفاصيل الدقيقة التي تؤثر بالمشاهد وتحمله إلى ما يرتئيه المؤلف، والتي تعجز عنها الديكورات مهما بلغت ومهما كانت، ذلك لان المواقع الحقيقية انما هي الحقيقة وان الديكور هو الافتراض، والحقيقة ابلغ من الافتراض مهما يبلغ الافتراض .

اذن كان على الكاتب ان يحمل الاستعداد والانتماء في ان يستغني عن المكابرة أو الكبرياء في ان ينتقل إلى عالم أدنى أو ارقى أو غريب عما هو عليه، وان يتوسم بالقدرة على الانتقال والاكتشاف لكي يتمتع بالمزيد من الخصوصيات ودقائق الأمور التي يحتاج لها في كتابة السيناريو .

القدرة على الوصف والمحاكاة أو التشبيه، فبالرغم من الصفة الأساس التي يمتلكها الكاتب والتي هي القدرة على الخيال هناك صفة أخرى متزامنة معها وهي القدرة على الوصف والتشبيه حيث ان الكاتب ما لم يحمل الإمكانية في الوصف لا يمكن ان تكون اعماله مؤثرة كون ان الوصف انما هو الأساس الذي يستند اليه المخرج في تجسيد الأحداث حيث ان هناك مزيد من الأمور التي تكتب في السيناريو يمكن ان تنفذ من قبل المخرج بأشكال عديدة ومتنوعة وبالتالي يمكن ان تبتعد عن الموضوع الذي يريد كاتب السيناريو ان يطرحه ومن ثم يكون العمل غير مكتمل وكذلك هناك الكثير من العبارات والكلمات المتشابهة التي يمكن ان تعطي معنى معاكس أو مغاير بما هو مراد قوله وبالنتيجة تكون الأحداث غير منطقية أو غير مؤثرة وتؤدي إلى نتائج سلبية واضافة إلى ذلك لابد للكاتب ان يتصف بالقدرة على التعبير كي يكتب بما يفكر أو ما يريد ان يطرح .

٧ ـ ان يحكم استخدام المفردات والامثال وان يكون خبيرا في الموروثات والتراث للمجتمعات التي يكتب عنها، فكاتب السناريو يلجأ وفي كثير من الأحيان إلى استخدام

المثل الشعبي أو المقولات المأثورة خصوصا في كتابة الحوار الذي يتطلب كم هائل من الكلمات والمفردات المؤثرة ذات الاهمية في نفسية المتلقي .

٨ ـ ان يكون كاتب نهم، أي ان يكثر من الكتابات، فالكتابة المفرطة تحسن من خبرته وتجعله متمرس ويجيد التعبير ، وبالاضافة إلى ان يكون نهم في الكتابة عليه ان يكون نهم في القراءة و المطالعة رغم الثقافة التي يمتلكها، حيث ان قدرته على قراءة القصص والروايات والأحداث في اوقات قصيرة تسعفه في التطلع بشكل واسع، وترفده بأكثر المعلومات التي يحتاجها في كتابة السيناريو وهي ما تشكل له في النهاية خزين ستراتيجي لكل الأعمال التي سيقدم عليها وفي نفس الوقت تسعفه من ان يدون معلومات غير دقيقة .

٩ـ ان يجيد تقنية السيناريو، بان تكون له مخيلة كفيلة بخلق التقطيع المرئي الدرامي، أي ان يجيد التعبير عبر التقطيع الدرامي للاحداث، لا ان يسرد الأحداث وكانها قصة بل يبنى احداثه عبر تقطيعات صورية مؤثرة ومعبرة عما يريد ان يقول، فهناك الكثير من الناس يمكنهم ان يسردو العديد من الأحداث أو القصص أو المواقف التي مرت بهم أو التي تؤثر بالمجتمع الا انهم ليس بالضرورة يجيدون كتابة السيناريو، من هناك كان على كاتب السيناريو ان يتالع العديد من الأفلام العالمية المؤثرة وان يتعلم منها كيف تتحقق التقطيعات الدرامية التي تخلق نوع من الابهار ونوع من السرد الفلمي، والتي هي بذات الوقت تخلق التشويق للمتلقي الذي سيتابع كم من المشاهد وكم من الأحداث المتعددة والمقطعة التي لاتشعره باي نوع من انواع الرتابة أو الترهيل الذي يمكنم ان يقضي على العمل الدرامي الفلمي بل ويحوله إلى عمل عير فلمي كان يكون قصة أو رواية، ويؤكد عملاق السينما العربية المخرج مصطفى العقاد بهذا الصدد فيقول حول الدراما العربية والكتاب العرب للسيناريو (عندنا كتاب وعندنا ادب كبير وكثير لكننا نفتقد إلى كاتب يأخذ هذه القصة ويضعها في سيناريو، هم لا يعرفون تقنية السيناريو الذي هو تقطيع درامي صالح للسينما أو للتلفزيون، عندما يكتب المشهد يجب ان يكون عنده خلفية تقنية في المونتاج والإخراج والتصوير أي حركة الكاميرا)[١] .

---

(١) مصطفى العقاد – مجلة الحان، بيروت، العدد (٤٠) ٥ ـ كانون الاول ١٩٨١ .

السيناريو بين الترفيه والسياسة

لقد برزت في الحياة السياسية للولايات المتحدة الامريكية جملة من السيناريوهات التي تبرر موقفها في تبني مجموعة من القرارات الدولية لغرض هيمنتها على العالم والواقع ان هذه السيناريوهات امتازت بدقة التنفيذ ودقة التخطيط لرسم المشاهد على المستويات الدولية وهي كثيرا تقترن بمجموعة المشاهد الدرامية التي تظهر في الأفلام السينمائية لدرجة ان القاريء للاخبار السياسية اعتاد على تلقي اخطر واعنف واشد الأحداث وذلك بحكم المشاهد السينمائية التي مهدت لتقبل اي شيء من هذا القبيل على المستوى السياسي الدولي فالولايات المتحدة الامريكية كانت قد رسمت جملة من السيناريوهات السينمائية ونفذتها صورياً في السينما لتقنع اغلب الذين يتلقون تلك الصور السينمائية بالواقع ان هذه السيناريوهات لم تكن برئية من التحايل أو المراوغة لبث جملة من المفاهيم أو الافكار التي تطمح لها في غرس المضامين التي ترتئيها .

لقد اصبح للفيلم الامريكي الذي انتج قبل خمسين عام تغذية راجعة واضحة بل ومؤكدة وذلك من خلال التقاليد والسلوكيات التي تبرز في المجتمعات بشكل واضح، فهناك جملة من التصرفات يقوم بها اولادنا واخواننا في حياتهم اليومية بل ان هناك من الأمور التي بداءت تاخذ حيز كبير في الحياة هي من واقع المجتمع الامريكي، فعلى سبيل المثال كم شخص في العالم يرتدي الان الجينز وكم شخص الان يرتدي الأزياء التي يرتديها اولئك النجوم الذين يظهرون من على شاشات السينما، بالتاكيد هناك ملايين الملايين يقوموا بارتداء تلك الأزياء التي نتحدث عنها، ان في العودة إلى عصر ما قبل ظهور السينما دليل واضح لتلك التاثيرات حيث ان الأزياء بتلك الفترة لم تكن بمثل ما هو عليه اليوم، ذلك لان التقاليد المتوارثة كانت تصر على أن تكون الأزياء متوارثة من الأجداد إلا أن الفترة التي تلت ظهور السينما كانت فترة خصبة في التأثير والإنقلاب وذلك حلم الإعلام الناشب من السينما، إذن التأثيرات السينمائية حققت ما لم تحققه عصور عديدة فالغيرة والمحاكاة والدعاية كانت كلها مفاتن للحياة السينمائية التي تعكس بأفكارها على المتلقي، بمعنى أن حب التقليد الذي يتوقد عند المتلقي حكم على التغيير، وقوة الدعاية في السينما حكمت على أن ينبلج التأثير في المتلقي وكذلك هو مع الغيرة

المتأصلة بالمتلقي من أن يكون المتلقي هو الادرى والأفضل والأهم الأمر الذي يجعل من الغيرة حافزا تقود المتلقي نحو التقليد لأحداث الأشياء.

ان المتلقين في اغلب الشعوب ليومنا هذا يؤمنون ايمان كبير بالدراما التي يتلقونها فالنساء يرتدين كل الإكسسوارات التي تظهر على الممثلة شارون ستون وام البيت تحرص على تنظيم البيت وتربية الاطفال والعمل كما تفرضه الدراما، الناس بسطاء يصدقون بكل الأكاذيب التي تندس مع جملة من الحقائق لدرجة انهم يعدون الدراما فيصل لصياتهم ولتصرفاتهم، فالدراما التي تظهر امامهم من على الشاشات بارعة الصنعة وقوية التاثير فهناك كم من الممثلين يشتركون في تقديم اكذوبة في دراما ومن غير المعقول ان يعتقد المتلقي البسيط من ان كل اولئك كذابين، فقط المجرم الذي يظهر بالدراما هو الكذاب وهو السيء وهو الذي لا يقتدى به، اما الاخرين فهم أسوياء وتصرفاتهم هي الانموذج وللذي يبحث عن السلوك أو التصرف الصحيح يمكن ان يتعلم من الدراما التي تظهر على الشاشة.

هذا ما يحدث للمتلقي عندما يشاهد، فهو يفكر دائماً بان يكون إنسان سوي وعندما يشاهد كم من البشر يتصرفون بهذا التاثير النابع من مشاهد ما يعرض على الشاشة، ان الشاشة لها من المزايا التاثيرية الشاسعة في المتلقي لحدود بالغة، فكل الأزياء والألوان والمقتنيات اصبحت رهينة لما هو شائع وما هو منتشر فالكل يقلد الكل والطبقات الراقية من المجتمع تكون دائماً هي التي ترتدي وتقتني بالاول، اي انها تقلد ما يعرض من على الشاشة ومن ثم تصبح تلك الطبقات محط انظار وتقليد للطبقات الوسطى أو الطبقات المسحوقة، وبالعادة تكون الطبقات المتوسطة من المجتمع هي الطبقات التي تخلق نمط للحياة كونها الطبقة الأكثر عدداً وأكثر تاثيراً وانتشاراً لذلك نرى الطبقات الوسطى تكون في حالة من المحاكاة للطبقات الأدنى، وبطبيعة الحال الطبقات الاول تتاثر ايضاً بالطبقات الراقية إلا أنها ترى خصوصيات لتلك الطبقة واولويات فتكون في تقليد الطبقات الوسطى أقرب من الراقية، والطبقات الراقية لا يروق لها إلا أن تقلد ما يظهر من على الشاشة التلفزيونية الخاصة بالغرب، وبصورة أقرب ما تعرضه الشاشات الامريكية كون ان الشاشات الامريكية هي المهيمنة على البث بحكم العدد والنوع الذي تقدمه .

لقد استطاع التلفزيون أن يقود المجتمع إلى العديد من الظواهر وإلى العديد من السلوكيات بل إنه استطاع أن يكون المرجع الأساس للعديد من المتلقين بحكم الافتراض الذي يمنحه التلفزيون والذي يبدو فيه ذلك الافتراض أقرب للحقيقة من اللاحقيقية فهناك على سبيل المثال جملة من اللاحقائق ظهرت أمام المتلقين في حدود وتأثيرات الحقائق، الممثل الذي أدى دور وحشي في فيلم الرسالة للمخرج العالمي مصطفى العقاد يعيش في حارة بسيطة بإحدى الدول الإفريقية واجه جملة من المصاعب والانتقادات بعد عرض الفيلم، حيث أن أغلب أصدقائه وأقاربه وجيرانه حاربوه محاربة قاسية بعد أن شاهدوه في فيلم الرسالة يقتل "حمزة" عم الرسول محمد "صلى الله عليه وسلم" ان وحشي لم يكن قد قتل عم الرسول فعلاً بل أنه مثل في الفيلم دور شخصية تقتل "حمزة" عليه السلام، ان هذا المثل إنما هو تاكيد واضح وصريح للغاية في أن التجسيد في الفيلم السينمائي يحقق التاثير و التغيير، فهذا الشخص الذي مثل دور وحشي في فيلم الرسالة لم يكن يتوقع هذا الحجم من الاستهجان والنفور أثر الدور الذي يمثله، وفوجيء بما حدث له بعد عرض الفيلم حتى انه ظل يعاني سنوات عديدة جراء ذلك الدور الذي لعبه في الفيلم، اي ان الناس الذين يشاهدون فيلم الرسالة لا يعرفون أن ما يعرض هو وهم وليس حقيقة انية، بل إنهم يتوقعون أن كل ما يعرض أمامهم هو من صميم الواقع الاني، لذلك فهم يبكون حين يشاهدون حمزة (عليه السلام) عم الرسول محمد "صلى الله عليه وسلم" حين يشاهدونه يقتل من قبل وحشي وفي ذات الوقت يحقدون على وحشي ويكرهونه كونه قتل الحمزة (عليه السلام)، والذي هو بالأساس ليس وحشي الحقيقي هو شخص أخر مثل في فيلم الرسالة هذه الشخصية.

إن القدرة الحقيقية في الفيلم السينمائي لتحقيق التغيير في المجتمع تكمن من خلال قدرة النص (السيناريو) على إفتراض الأحداث و افتراض الشخصيات ورسمها، هذه القدرة هي القوة الحقيقية للتغيير بل هي الأساس لقيادة المجتمعات، فالسينما إنما هي الوسيط الذي يمكن على تجسيد الافتراض من خلال اشعاع المصباح في العارضة السينمائية أي أن قيمة السينما وقدرتها هي مرهونة على ما سينبعث من اشعاع ضوئي من مصباح العارضة السينمائية والذي يسمى (***Xenon***) فكل الجمهور التي يصبها فريق

العمل السينمائي وكل الامكانات المادية والمعنوية لأجل أن يشع لهذا المصباح الافتراضات التي يرسمها كاتب السيناريو، فعلى سبيل المثال احتوى فيلم "*Harry potter* هاري بوتر" على كم هائل من الأزياء والديكورات والإكسسوارات والحيوانات الخرافية والمناظر الغريبة والعجيبة وكل هذه الأشياء لم يكن لها ان تظهر أو ترى النور الا من خلال توجيه الكاتب أو السينارست فالسينارست هو الذي رسم كل هذه الأشياء من خلال كتابته للنص فهو وصف كل هذه الأشياء بكلمات تسمى "السرد" اي انه سرد افتراضه بالكلمات التي صورت للمخرج في ذهنه فيلم متكامل، ليؤسس المخرج رؤيته الصورية ويحول ما قراء إلى صور عبر إمكانياته التحليلية التي يطلق (***visualization***) التصور أو التخيل ان المخرج يحول الكلمة إلى صورة وصوت رغم انه في اغلب الأحيان يضفي كم كبيرة من الصور عبر تصوراته الشاردة عن النص، اي ان السيناريو يمنحه في اغلب الأحيان فرص لان يتخيل ويتصور إلى حدود تبتعد وتتجاوز ما تحدده الكلمات التي يكتبها السينارست، وذلك لان المخرج يمتلك من المعارف التقنية والمعارف الالية والقدرات والإمكانيات التي تخلق له فرصة لان يحقق العديد من الافتراضات غير المتوقعة لذا نلاحظ ان كاتب النص يكتب السيناريو ويمنح المخرج مجال لان يتخيل كيف ما يشاء، لدرجة ان كثير من كتاب السيناريو يتفاخرون بإمكانيات الكتابية على تفجير قريحة المخرجفي ان يتبنى رؤيا خارقة في انجاز فيلم بمواصفات غير متوقعة.

كاتب السيناريو له المجال والحق في ان يفترض كيف ما يشاء، هذا ما يستنتج من خلال المشاهدة للأفلام فهناك العديد من الموضوعات تم استعراضها على شكل دراما صورية لم نكن نعرف بها ولم تكن حقائق بل هي من الوهم أيضا هناك كتاب في السيناريو تناولوا جملة من الموضوعات التي لا يمكن للإنسان أن يعرفها أو حتى يسمع بها أيضا هناك من كتاب السيناريو وكتبوا للسينما من الموضوعات التي تحقق إشباع للرغبات والغرائز البشرية وهي بالواقع ليس من الفضيلة بل من الرذيلة كالأفلام التي تحفز على القتل أو العنف أو الأفلام التي تستعرض الشذوذ الجنسي أو الأفلام التي تؤكد على تهميش القيم السماوية وهي بالواقع أفلام تم التطرق لها كثيراً في البحوث والدراسات النظرية على أساس انها تسيء للانسانية ومع ذلك نرى ان هناك استمرار في

تبني مثل هكذا افتراضات غير مالوفة اذن هي حرفة لكاتب السيناريو يمكنه ان يمنحها العديد من التصورات اوالخيالات التي لابد وأن تتضمن أكاذيب أو إفتراءات أو انحيازات أو ما إلى ذلك.

لقد بينا في موضوعنا هذا القدرات التي يتمتع بها كاتب السيناريو بالسينما بأن يفترض كيف ما يشاء ليحقق جملة من التاثيرات أو التغييرات في المجتمع وهمشنا الدور الذي يمكن ان يحققه الكاتب التلفزيوني، والواقع ان هذا التطرق للدور الذي يلعبه كاتب السيناريو في السينما ينبع من حجم التغيير الذي حققه الفيلم السينمائي بالمجتمع الدولي حيث ان حجم التغيير الدولي للفيلم السينمائي يفوق بقدر بالغ للغاية على حجم التلفزيون فالتلفزيون وحتى التسعينات من القرن الفائت تاثيراته محلية أي أنه يغير في المجتمعات التي تقع تحت تاثير القناة الخاصة بتلك المجتمعات فالتلفزيون بحكم قدراته المحدودة في البث والانتشار اصبح رهين بمساحات البث والتأثير، فبالإضافة إلى أنه لا يمتلك القدرات النوعية للصورة والصورة السينمائية يكون رهين للمساحة التي يغطيها في البث التلفزيوني وهذا الأمر في الواقع أسهم بشكل كبير على أن تكون السينما بقدرات خارقة وجبارة عما يمكن أن يحققه التلفزيون، فالسينما رغم بطيء انتشار منتوجها تمتلك من الخاصية العالمية أي أن الأفلام التي تنتجها نراها تحقق انتشار عالمي واسع بحكم آلية وإمكانية العرض التوافقية في كل دول العالم أي أن العارضات السينمائية على سبيل المثال من نوع ٣٥ ملم متوافرة في كل دول العالم تقريباً وهناك صالات سينمائية في كل دول العالم تعرض أي منتج سينمائي مطبوع على فيلم ٣٥ملم وبذلك يمكن أن يعرض الفيلم السينمائي في أي صالة سينمائية من هذا النوع بأي دولة من دول العالم ما زالت تمتلك آلة عرض نوع ٣٥ ملم اما بالتلفزيون فهذا الأمر يختلف تماماً فهو يعرض في أغلب الأحيان ما يواجه به المجتمع عبر حدود بثه وهذه الحدود حتى تسعين من القرن الماضي محدودة، بمعنى أن البث في أغلب وأفضل الظروف هو محلي والأعمال التي تعرض من هذا البث لابد وأن تتوائم مع طبيعة ما يفترضه المرسل أو المستفيد من الارسال التلفزيوني هذا الأمر بالواقع حدد شكل من أشكال الكتابة في التلفزيون عن السينما، وهو ما قاد إلى أن يتميز الكاتب في السينما عن التلفزيون فكاتب السيناريو بالسينما يدرك حق الادراك

بان السينما تمنح قدرة تاثير تفوق ما يصل اليه التلفزيون وايضا يدرك بان الإمكانيات الخاصة بالسينما تحقق الرؤيا التي يحملها بجماليات غاية في التصوير والتعبير الجذاب وذلك بحكم النقاوة الصورية للصورة السينمائية وبحكم الطقوس الخاصة بالعرض السينمائي التي تحكم المتلقي وتجبره بالبقاء امام شاشة العرض حتى نهاية الفيلم وهو ما يخالف المشاهدة للتلفزيون، فالتلفزيون أوقات مشاهدته غير منتظمة كونه يشاهد في صالة مضاءة بالكامل ومع مجموعة من أفراد العائلة وبالقرب من الهاتف الذي لابد وأن يكون هو المجيب فيما إذا رن ويكون التلفزيون أيضا بجانب كم من الأثاث المألوف يومياً للمتلقي على عكس العتمة في المشاهدة السينمائية التي لم تكن مألوفة للمتلقي والتي هي بالأساس تمنح التركيز والدقة في المشاهدة كونها تؤكد على الضوء المنبعث من العارضة السينمائية بشكل محدد وحتمي وهناك من المواصفات الأخرى العديدة التي تمنح كاتب السيناريو تحفيز لان يتالق في الكتابة السينمائية دون التلفزيونية، والواقع أن هذا الأمر استمر حتى ومع ظهور الساتلايت الذي منح للتلفزيون قدرة بأن يكون دول لا محلي، فالعرض السينمائي لا يزال يتفوق على العرض التلفزيوني بحكم القدرات الهائلة التي تنفق على العمل السينمائي فهناك ملايين وملايين من الدولارات تنفق على المنتج السينمائي ليكون العمل السينمائي هو الأفضل من السينمائي وعلى أساس ذلك نلاحظ ان كاتب السيناريو في السينما يتفوق في الرؤيا التي يكتبها هما يكتب للتلفزيون، فالبحار والجبال والوديان والشلالات التي تظهر في السينما تختلف كثيراً عن ما يمكن أن يظهره التلفزيون من بحر وجبال ووديان وشلالات وما إلى ذلك حتى وأن تكون بنفس الزاوية وبنفس الوقت وبنفس الكاميرا فيما لو صورت بكاميرا رقمية (***Digital***) لها إمكانيات العرض للسينما وللتلفزيون، فمهما تكون الإمكانيات للتصوير أو الانفاق للانتاج التلفزيوني لهذه الموضوعات على سبيل المثال تبقى تعاني من اشكالية العرض والتلقي التي تتميز بها السينما عن التلفزيون، فالتلفزيون مهما بلغت إمكانياته الانفاقية وقدراته التقنية تبقى قدراته محدودة امام العرض السينمائي وهو ما يقود بالنهاية ان يقوض من الرؤيا والبصيرة للكاتب (السينارست) وهناك كم من الادلة على ذلك فعلى سبيل المثال رواية الكاتب العالمي ليو نيكولافنج تولستوي (الحرب والسلم) تم انتاجها للسينما وللتلفزيون لم تحقق النجاح هذه الرواية في التلفزيون ولم تحقق الانتشار الذي حققه

الفيلم الذي اخرجه المخرج الروسي سيرجي بندرجوف رغم ان الكاتب لرواية العمل واحد في السينما والتلفزيون وكذلك هو الحال مع العديد من الأعمال الأخرى كقصة سيدنا موسى " عليه السلام " أو قصة سيدنا عيسى "عليه السلام " أو الروايات العملاقة التي انتجت للسينما وللتلفزيون، بل ان هناك ما هو اهم من ذلك ان من الروايات أو القصص التي انتجت للسينما ولمرات عديدة تختلف من انتاج إلى اخر كفيلم عطيل الذي اخرج أكثر من مرة أو فيلم تاتينك أو البائسون "البؤساء" أو أفلام أخرى عديدة.

ان هذا الامر انما هو تاكيد حقيقي على الدور الذي تلعبه الإمكانيات في تحقيق الرؤيا أو البصيرة للسينارست فالسينارست حين يلاحظ عمله في صالة السينما يدرك حق الادراك الإمكانيات التي تحققه السينما وفريقها الانتاجي ويدرك ان الرؤيا القادمة التي سيكتبها في السيناريو كيف سيكون شكلها فيكتب على هذا الأساس بمعنى ان كاتب السيناريو حين يكتب نص ويدرك حجم القدرات التي يتعامل معها لا يكتب دون هذه الإمكانيات وبذات الوقت لا يكتب دون تلك الإمكانيات فعلى سبيل المثال كاتب سيناريو (***Lord of rings***) سيد الخواتم لا يمكن ان يكتب الجزء الثالث للفيلم لشركة انتاج تلفزيوني محدودة كشركة بابل العراقية أو شركة نحاس المصرية أو شركة مناع الاردنية بل انه يكتب لشركة (***Warner bros***) الاخوان وارنر أو شركة (***Colombia***) أو (***metro Goldwin Mire***) لكي يقتنع ويامن لما سيكتب وما سيحقق من رؤيا للعمل، فحجم التصورات وحجم الخيال الذي يعوم في ذهن الكاتب يمكن ان ينتحر باي لحظة مع القدرات أو الإمكانيات التي تخذل حجم العرض بمعنى ان الكاتب حين يتعرض إلى خيبة في حجم العرض الذي يتامله أو يتوقعه من فريق الانتاج فانه في اغلب الأحيان سيحدد أو يقنن كتاباته لذلك الفريق الانتاجي ليتوائم نصه مع ما سيعرض من عمل، وهو الامر الذي دفع بأكثر كتاب التلفزيون إلى اللجوء إلى الموضوعات والأحداث ذات النوع الاجتماعي والمليء بالحوارات مبتعداً عن كل الأحداث البوليسية ذات المطاردات والمشاجرات البدنية ومبتعداً عن مشاهد الحروب العملاقة ومشاهد الفانتازيا والخيال العلمي التي تحتاج إلى إمكانيات السينما العملاقة لذلك.

السينارست والمخرج

الخلق الفعلي لاي عمل فلمي يكمن من عمل شخصيتين اساسيتين في العمل الانتاجي الفلمي، وهما المخرج والسينارست، ولا يمكن أن ينشأ أو يتحقق أي فيلم ما لم تكون عملية إخراج ية وعملية لكتابة السيناريو ((لا سينما بلا مخرج ولا سينما ايضاً بلا مؤلف))[1] .

عمل السينارست يكمن بالمضمون الذي سيقدمه العمل الفلمي سواء كان مسلسل أو فيلم أو تمثيلية أو حتى برنامج، بمعنى ان المضمون للعمل ينشا بالأساس من السينارست، ويمكن ان يتطور هذا المضمون في حال رغبة المخرج بان يتطوره وذلك بالاتفاق مع السينارست، الا ان المتعارف والمتفق عليه هو ان يكون السينارست بمثابة الشرارة الاولى لانطلاق المضمون، والمخرج بحكم قدرته التخيلية في بناء الفيلم وابداعاته يعبر عن المضمون، والواقع ان الشكل يعد الغاية المنشودة من الفيلم أو التمثيلية أو المسلسل، فهو الذي يستقطب المتلقي، وهذا لايعني ان المضمون لا يستقطب المتلقي بل بالعكس يمكن ان يستقطب، لكن نريد هنا ان نقول ان الشكل ومؤثراته المباشرة هو اسرع كونه منظور أكثر مما هو عليه بالمضمون الذي يدرك من المتابعة المستمرة والمتاولية، وكون ان الشكل مفهوم بشكل ايسر بحكم الدلالة التي يفصح عنها مباشرا، فالمضمون يحتاج إلى تركيز اكبر كان يكون المضمون النابع من الحوار في الفيلم والذي يحتاج إلى ترجمة وهو على العكس من الشكل الذي بالأساس يكون مترجم تلقائيا كونه منظور بشكل مباشر ولا يحتاج إلى ترجمة الا في الأفلام السريالية[2]، لذلك فالشكل يحقق استقطاب اسرع من المضمون رغم ان الشكل باغلب الأحيان يعبر عن المضمون، وهذا الامر يقود إلى ان يكون المخرج في اغلب الأحيان هو المسؤول والقائد والمدير للعمل الفني لدرجة انه قد يكون ديكتاتوري باغلب الاحيان، وهو ما يعني ايضا بان المخرج يعمل على خلق كم من الافعال والحالات والتصرفات لا يمكن ان تفهم من قبل كل العاملين معه الا بعد الانتهاء من العمل، لذلك فهو يسمى بمخرج نعم ومخرج لا كونه المسؤول الاول والاخير عن العمل، أي انه المسؤول عن المضمون والشكل .

---

(١) اندرو بروكانان – صناعة الافلام، ترجمة احمد الحضري، القاهرة، دار القلم، ص٦ .

(٢) في الأفلام السريالية استخدام رمزي للعديد من الأشكال فهو يحتاج إلى تحليل سيميولوجي وإلى تؤيلات وتفسيرات قد تكون صعبه على البعض .

لابد ان يتميز المضمون عند السينارست بأهداف يتفق بها مع المخرج لتحقيق العمل المنشود، والواقع ان السينارست هنا يقع عاتقه التفكير العميق بالموضوع لطرحه وهو ما يؤسس قضية تستحق التناول أو الطرح بمعنى انه لابد وان يتمتع بقدرة على التناول للقضايا ومن ثم يقدمها للمخرج كي تتحقق الغاية من العمل، فعلى سبيل المثال نرى ان السينارست قحطان صغير في عمله(VIP)[١] قد تناول موضوع جديد بأن يكون قضية مهمة تهم المجتمع العراقي مستخدما العديد من الرمزيات للتعبير عن الموقف الذي أراد طرحه ألا وهو موضوع العراق الجديد بعد الاحتلال الأمريكي له، حيث طرح مضمون الوضع المأساوي للعراق وفق كوميديا ساخرة وضمن رمزيات عديدة تفصح عن ما يريد من طرح، فنلاحظ انه عبر عن العراق بعد الاحتلال بمؤسسة حكومية بسيطة يرئسها شخص أتى من خارج العراق – يحمل الجنسية البريطانية، وهو يريد القول بان العراق دائما محكوم من قبل زعماء غير عراقيين، وهي حقيقة فنلاحظ ان العراق فعلا كثيرا ما حكمه زعماء ليسوا بعراقيين وحتى عهد قريب جدا كالملك غازي أو فيصل أو حتى من تلاهم أو سبقهم من أتراك وبريطانيين أو مغول أو أو . . . . الخ، وأيضا عبرّ السينارست بهذا العمل عن العراق والفوضى العارمه فيه من خلال الفوضى والفساد الإداري المستشري بهذه المؤسسة التي لم يستطيع مديرها ان يقدم أي شي لها بالعكس زاد من فسادها وصادر اغلب ممتلكاتها وهربها إلى خارج العراق عبر زوجته التي تهيمن على كل ممتلكات الدائرة التي يرئسها زوجها، ابتداء من مصادرة ابسط الأشياء كمولدات الكهرباء أو تعيين أقربائها دون النظر للمصلحة العامة أو من خلال شرائها العديد من النفائس الخاصة بالعراق، والسينارست نلاحظ هنا ذهب ابعد في طرح أفكاره أو قضيته الوطنية عبر الطفل (ابن المدير) الذي عاش حياته في بريطانيا وجاء مستقتل لان يصعد النخلة العراقية، فقد أكد ذلك من خلال تكرار هذا المشهد في محاولة صعود النخلة مرارا وتكرارا، والواقع ان السينارست أراد هنا ان يرمز للعراق بالنخلة العظيمة التي يطمح الطفل بان يركبها ليسيطر على كل العراق وممتلكاته أو خيراته، فالطفل دائما ما يؤكد لأخته التي ترافقه بأنه سوف يصعد النخلة وانه محط تفاخر له لو انه ركب النخلة، أيضا استطاع السينارست ان يعبر عن الحكومة الفاسدة للعراق من خلال طرح موضوع المدير العام للدائرة الذي لم يفكر بمصير المؤسسة التي يديرها سوى بملذاته وشهواته

---

(١) مسلسل تلفزيوني عراقي عرض من على شاشة قناة الشرقية الفضائية في رمضان ٢٠٠٥

الجنسية، حيث استعرض العمل المدير العام وهو يتزوج من موظفاته في الدائرة غير مبالي لمؤسسته على الإطلاق، حيث عبر هنا السينارست قحطان صغير عن رئيس للعراق تزوج من إحدى نساء العراق بوقت محرج جدا للوضع العراقي متناسيا أي مسؤولية أو أي مصلحة للشعب العراقي، وأيضا عبر عن الموقف من خلال سكن المدير العام بالمتنزهات والفنادق الراقية والقصور متجاهلا الموظفين البائسون والمساكين من المراجعين للدائرة مهتما برجال أمنه وحرسه الشخصيين وإطعامهم بما لذ وطاب جاهلا مصير أولئك المراجعين، ونلاحظ ان السينارست ختم عمله بأوضاع تكاد تكون تنبؤات لمستقبل العراق أو مصيره، وذلك عبر انتقادات لاذعة أو عبر كوميديا ساخرة، والواقع ان المضمون الذي أتى به السينارست لم يكن له ان يتبلور بهذا الشكل لولا ان هناك توجه موحد ما بين المخرج والسينارست لطرح مثل هذا الموضوع الذي يعبر عن قضية عظيمة جدا، إذن هناك مضمون عظيم يمكن ان يتبلور عبر شكل يجسده المخرج في عمله التفسيري و ألابتكاري و التعبيري والقيادي، والذي يشترك فيه بالعادة فريق كبير جدا للغاية يكون المخرج مسئولا عنه بالكامل وبكل التفاصيل ابتداء من المضمون الذي يرغبه السينارست وانتهاء بأبسط عامل في الفريق الذي لربما يعمل ذلك العامل في العمل من دون ان يراه المخرج للعمل.

في أكثر الأعمال التي عملت بها مع اكبر المخرجين العراقيين مثل فيصل الياسري أو كارلو هارتيون أو فاروق القيسي وغيرهم شعرت بان المخرج عندما يعمل يعاني من حالة جهل مستشرية لدى العاملين معه، بالرغم من ان المخرج هو الذي اختار العاملين المشتركين معه ومع ذلك يعاني المخرج من هذه الحالة، فهو يشعر بصعوبة في ايصال الرؤيا أو افكاره وتصوراته إلى العاملين معه بحكم ان ما يريد ان يوصله شيء غير مادي، أي لا يمكن ان يمسك أو ينظر أو يسمع بل انه شيء في مخيلة المخرج وهو غير مكتوب فهو يمكن ان يدرك عبر العديد من الأشكال والانماط والألوان والخطوط وهو ما يقود إلى ان يكون المخرج بحالة من العصبية والقلق والغضب في بعض الاحيان، فالمخرج يقرا النص (السيناريو) ويحلله ويفسره ومن ثم يرسمه سواء على الورق أو في ذهنه[١]، ليقدم على

(١) اغلب الأعمال الناجحة ترسم الرؤيا الخاصة بها على الورق قبل التنفيذ وأكثر الأعمال الفاشلة هي الأعمال التي يعتقد المخرج بانها مرسومة في ذهنه ولا يرسمها على الورق وعند التنفيذ تتبخر الرؤيا (الا في حالات نادرة جدا جدا وعند عمالقة المخرجين وهم معدودين على اصابع اليد في العالم)

تنفيذه مع المساعدين أو العاملين معه، الرسم الذي يرسمه للرؤيا مبني على ما كتبه السينارست، وما يكتبه السينارست في الواقع انما هو كتابات لمضامين العمل، رغم ان السينارست يكتب في السيناريو ما يريد ويحدد الكثير من الأمور ومن العناصر التي ستحدد الشكل، كان يذكر على سبيل المثال نوع السيارة التي سيقودها البطل في الفيلم أو شكل المنزل وطبيعته الذي ستجري به أحداث الفيلم أو ان يذكر لون قميص البطلة في الفيلم أو تفاصيل أخرى كثيرة وعديدة الا ان هذه التفاصيل التي يذكرها السينارست مهما بلغت أو حددت في النص لا ترتقي ان تكون الشكل النهائي للعمل الفيلمي من دون المخرج، فالمخرج بحكم قدراته وسيطرته على مرافق العمل يمتلك الالية للمزج ما بين الشكل والمضمون، ويمتلك ايضا القدرة في ان يعبر بالشكل عن المضمون أو العكس لذا نراه يحذف في بعض الأحيان جزء من الحورات أو المشاهد ويستعيض عنها بلقطات بسيطة[1]، وهذا الامر لايمكن ان يقوم به السينارست ان اردنا ان نقارن ما بين المخرج والسينارست .

ان المخرج يفهم ويدرك العديد من العمليات والاليات التي تحقق الفهم لمضمون العمل وهذا الفهم والادراك لايمكن يقدم عليه السينارست بحكم انه لا يمتلك المقدرة على الخوض العملي في ميدان الانتاج بل انه لايمتلك من المؤهلات للغوص في التفاصيل العميقة للصنع الفلمي الذي يشمل على كم هائل من الحقول والمجالات المتنوعة والمتعددة في الانتاج والتي تحتاج إلى شروط عديدة كي تدرك أو فهم بالحجم والصورة التي تؤهل ظهور انتاج فلمي، اذن هناك مضمون مسؤول عنه السينارست وهناك شكل مسؤول عنه المخرج بالاضافة إلى مسؤوليته عن المضمون الذي سيكمن مع تفسير الشكل، فالعناصر الشكلية التي تحمل كم هائل من التغالتنويع يمكن ان تخلق مضامين متعددة ومتنوعة، وكذلك هو الحال مع المضامين التي تستطيع ان تقود إلى كم كبير من الانواع والأشكال للعناصر التي تخلق الشكل، انها جدلية ازلية منذ اقدم العصور وقد تناولتها العديد من الدراسات، فلا يزال الشكل والمضمون يشكل قضية مهمة عند الكثير

---

(١) ليس المقصود هنا بلقطات بسيطة ان تكون بسيطة التنفيذ أو المعنى بل بالعكس ربما تكون غاية بالتعقيد من حيث المضمون والشكل أو التنفيذ، نقصد بلقطة بسيطة بان وقتها لربما لايستغرق من الوقت ثواني بدل الحوارات التي قد تستغرق دقائق عديدة والعكس صحيح .

من المنظرين والفلاسفة لاختلاف وجهات نظرهم في تحديد معايير ثابتة وواحدة للشكل والمضمون حيث اختلف كثير من المنظرين حول اهمية الشكل بالموازنة مع المضمون فهناك من يرى بان الشكل اهم من المضمون وهناك من يرى ان المضمون اهم من الشكل وهناك ايضاً من يرى ان الشكل والمضمون عنصرين متلازمين يكمل احدهما الاخر ولا يمكن ان يحمل أحدهما اهمية أكثر من الآخر [١] .

ملاحظة مهمة للقارىء الفاضل :-

تعمد مؤلف هذا الكتاب أن يتناول موضوع الإخراج قبل السيناريو وذلك لأن المخرج يمكن أن يكون كاتب سيناريو، كما ان المخرج هو الأهم في العمل السينمائي والتلفزيوني وهذا الأمر بالواقع لايقلل من شأن السينارست بل هو أمر بديهي ولابد أن نتعامل معه كون أن الكثير من الأمور في كتابة السيناريو ستكون يسيرة الفهم في حال فهم العمل الإخراجي لذا تقصد المؤلف بأن يفسر ويبين العمل الإخراجي كي تسهل عملية كتابة السيناريو علما بأن هناك تطرق كبير لعمل السينارست خلال التوضيح للعمل الإخراجي.

من هو المخرج ؟

ما طبيعة تلك المواصفات التي لابد أن يتميز بها المخرج ؟

قبل ان نعطي الصفات التي يتميز بها المخرج نبين هنا بعض التعريفات التي وردت على ذمة اكبر واهم المختصين، حيث عرف المخرج على اسس عديدة وعلى تشبيهات متعددة .

المخرج: وحسب ما يعرفه (***August Strindberg***) اوغس سترنبرغ هو كالمايسترو يجلس على كرسيه أو يقف على قدميه موجها ملاحظاته يعجبه شئ وهو غير راضي على اي شئ، عليه ان يعلّم حتى الممثلين الناضجين اصحاب الخبرة والتجرية الطويلة، في معظم الأحوال يواجه صعوبات لا حدود لها ممن يؤيده ومع من يقف ضده بالمرصاد[٢] .

---

(١) انظر : سعد عبد الجبار ثامر، التطابق الحركي والسكوني بين الشكل والمضمون، رسالة دكتوراه غير منشورة، بغداد، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٩ ، ص٣٠ .

(٢) زجمونت هبنر – جماليات فن الاخراج، ترجمة هناء عبدالفتاح، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ ، ص٥٢

ارنولد شونبيرغ (*Arnold Schonberg*) يقول عن المخرج ويعرفه بالدكتتاور حيث يرى بان الاستبداد الذي يلازم مهنة الإخراج كفيل بان يبدو المخرج كالرجل القاسي أو المجرم فهو يقول (تنغرس الديكتاتورية وانعدام الضمير الكامل داخل اولئك الذين يطلق عليهم مخرجون، انهم ينافسون غلاض القلوب واسقاط المتع)(١) .

أما (*Jhon Dewey*) جون دوي فهو يبتعد أكثر من ارنولد ليصف المخرج بالقائد العسكري الذي اصبح مسؤول عن دولة عظمى حيث يبين في حديثة عن المخرج قائلا (ان الساسة والجنرالات اللذين اخفقوا في حياتهم الشخصية ليصبحوا مسؤولي دول كبرى كـ(يوليوس قيصر ونابليون) ومن شابههم، لديهم بعض الصفات والسمات الخاصة بالمخرجين الكبار بعروضهم المسرحية الكبرى) .

((الأعمال الكبيرة التي يقوم بها فريق الانتاج لتحقيق فكرة أو هدف للمخرج يمكن ان تحتاج إلى ايام عديدة للتحضير لها، الا انها قد تظهر بالفيلم ببضع ثواني، لكن هذه الثواني المخرج وحده الذي يدرك اهميتها وموقعها بالتحديد وهو الذي يدرك مدى التاثيرات التي يمكن ان تحققها بالمتلقين، لذلك فان المزيد من العاملين يعملون مع المخرج وهم اشبه بالجنود الذين يطيعون القائد العسكري دون أي مناقشة))



---

(١) المصدر نفسه ص٥٢

في كل رواياتي ومسرحياتي ثمة شخصية تعرف كل شئ يمكن تسميتها (بمخرج) هذا ماعرفه (***Witold Gombrowicz***)(وتول كومبروج)[1] .

اما عن الصفات التي يجب ان يتمتع بها المخرج فهنا نود ان نبين بان هناك جملة من الصفات التي لابد وان يتمتع بها المخرج ليكون مؤهل لقيادة العمل السينمائي أو التلفزيوني، ومن أولى المواصفات التي لابد أن تتوافر في المخرج هي القدرة على الابتكار.

القدرة على الابتكار:

ان المخرج لابد وأن يتمتع بالقدرات الإبتكارية التي تمنح العمل الفني جملة من العوامل المؤثرة والتي تحقق النجاح للعمل، فمالم تكن للمخرج القدرة على الابتكار معنى ذلك أنه لا يمكن أن يطلق عليه اسم مخرج، حيث أن الابتكار هو الأساس الذي يستند عليه المبدع في خلق الأحداث والشخصيات والأجواء وكل ملامح العمل الفني، والابتكار أضافة إلى أنه عامل أساس لخلق أجواء مثالية في تحقيق العمل الإخراجي فهو أيضاً عامل مهم للغاية في تحقيق التشويق والإبهار والإثارة في العمل، حيث إن الابتكار يقود العمل إلى افتراضات جديدة تسهم في شدّ المتلقي واستقطابه لكي يتابع سير الأحداث في الفلم، كون ان الابتكار يسهم في كسر الرتابة أو النمطية ويحقق غاية في المتابعة فهو يأتي بأمور مستحدثة لم يشاهدها أو يتلقاها المتلقي سابقاً، وهو الامر الذي يجعل من العمل مؤثراً ومهما أمام المتلقي بحكم انه يأتى بتصورات وافتراضات من حالات وصور وألوان وأشكال جديدة، وانه ياتي ايضا بعناصر أخرى غاية في الاهمية، فهذه العناصر إنما هي الأساس التي يستند عليها العمل الإخراجي في تحقيق الغاية المنشودة من العمل الذي يقوم به المخرج، والمخرج ما لم يتمتع بالقدرة على ابتكار كم هائل من الأحداث أو الأفكار أو المواقف أو الأشكال أو الشخصيات أو الألوان أو الكتل أو الخطوط وما إلى ذلك من امور مهمة في العمل، فالابتكار صفة أساس في العمل الإخراج ي، فاي مبدع لا يمكن أن يكون مخرجاً ناجحاً ذو حجم بين المخرجين دون

---

(١) المصدر نفسه، ص٥٣

الابتكار، ان الأساس في عمل الإخراج يستند إلى الأسرار الجديدة التي سيكتشفها المتلقي ليتمتع بها، وما لم يكون العمل حاوياً على مجموعة من الأسرار أو الأشياء الجديدة التي تسّر المتلقي معنى ذلك أن المتلقي ستنشأ عنده رغبة في العزوف أو الامتعاض أو الانزعاج من العمل وهو الامر الذي يؤكد فشل المخرج في عمله، فالمخرج مرهون بالإقبال الذي يتحقق من قبل الجمهور وعلى العمل الذي يخرجهُ كون أن عملهُ الأساسي هو تحقيق غاية ترضي الجمهور وتنفعهُ، أي أن المخرج يقوم على أساس تثقيف وترفيه المتلقي، والثقافة والترفيه في الفلم ترتبطان بالدرجة الأساس بالمتعة التي تنشأ عند المتلقي من خلال الاكتشاف الذي يكون ملازماً مع الابتكار، فالاكتشاف لا يمكن أن يكون ما لم تكن هنالك جملة من الابتكارات التي يقدم عليها المخرج، وهناك العديد من الأمثلة التي تبين دور الابتكار وقدرته على تحقيق النجاح والاستقطاب عند المتلقي، فالمخرج العملاق فرانس فورد كوبولا الذي اخرج مجموعة من الأفلام العالقة في ذهن المتلقي كونها تضمنت مشاهد مبتكرة عديدة في العمل السينمائي مثل مشاهد فلم العراب ***god father*** أو مشاهد فيلم القيامة الآن أو فلم دراكولا التي غالباً ما تفاجئ المتلقي بسيل من الأحداث والمواقف غير المتوقعة أو المفاجئة والتي غالباً ما تمتع المتلقي كونها غير مألوفة أو غير متوقعة فتزيد وتكثر من الحماس في المشاهدة للأحداث والمواقف داخل الدراما، وايضا هو الحال مع المخرج ستيفن سبيلبرغ الذي يعد واحداً من أنجح المخرجين في العالم، حيث ابتكر جملة من الشخصيات سواء في الخيال العلمي أو في الحياة الواقعية كشخصية (***E.T***) أو الديناصور في فلم الحديقة الجوراسية، فهذه الشخصيات تجسدت في أفلامه وأنطبعت في مخيلة المتلقي لينغرس سبيلبرغ في ذهن العديد من المتلقين الذين شاهدوا أفلامه، وأيضاً هناك أمثلة كثيرة في أعمال الرسوم المتحركة التي تخلق المتعة للطفل وما دونه من خلال الشخصيات الكارتونية الجديدة المبتكرة كغرندايزر أو توم وجيري أو كاسبر أو فلاش جوردن أو ابطال الدجتال أو نيلز أو ميكي ماوس الخ، وكذلك من خلال المشاهد الدراميه المبتكرة التي تقود الطفل إلى خيال واسع يحلق به في عالم خاص به فيتمتع الطفل ويتابع كل الأحداث دون أن يدرك الأسباب التي تقف وراء ذلك الاهتمام في المشاهدة ودون أن يدرك الأسباب التي تجعلهُ مرتبطاً في تلقي هذه الدراما الكارتونية المبتكرة من الخيال .

الحسم:

من الأمور المهمة التي لابد وان يتصف بها المخرج هو الحسم ذلك لعدم ابقاء أي متعلقات تربك وتلكأ العمل، بل جعل العمل يسير بثقة ودن أي تردد أو خشية، حيث ان المخرج هو المسؤول الاول والاخير عن العمل ولابد ان يكون حاسم لكل الأمور والمواقف التي تحدث خلال العمل والا اصبح العمل متلكأ وخالي من الرصانة والمركزية التي تضبط العمل ككل، فالمخرج هو قائد كبير وبذات الوقت يشغل مهمة تشابه مهمة القاضي الذي يحكم ويفصل كل الأمور التي من شانها تؤخر سير العمل، ان عمل المخرج ومنذ نشوء السينما والتلفزيون امر لا يختلف عليه اثنان فهو الذي يمسك زمام الأمور بصورة حاسمة وجازمة دون ان يحاول اي شخص أو مشارك بالعمل ان يتدخل في العمل الذي يقوم به، هو الذي يقول نعم أو لا دون ان يبين الاسباب بشكل مطلق الا ما شاء أو سنحت الفرصة في تبرير ما اراده وحسب ظروفه، فهو يحتمل العديد من الاسباب التي تجعله شخص يستبد في رايه واوامره الفنية وان يصر على موقف ما، ذلك لرؤيته الشاملة للعمل بصورة متكاملة، كونه الوحيد الذي يدرك كل الأمور التي تحدث في سير مجرى الأحداث الدرامية وسير العمل الفني بكامله، لذلك سمي المخرج بمخرج نعم أو لا، وهذه انما هي التقاليد المعهودة في اغلب المؤسسات العالمية التي تعتمد النظام والمعايير القياسية في الانتاج، فلا احد يتدخل في عمل المخرج، كون ان أي تدخل سيكبد العمل خسائر فادحة جراء المجادلة أو النقاش، لان اي نقاش أو مجادلة للمخرج أثناء عمله ستنشب جرائه كم من المشاكل والارباكات التي من شانها ان تؤخر وتعرقل سير العمل الامر الذي يخلق مزيد من التباطؤ في مراحل التصوير وتكبيد اموال طائلة غير متوقعة .

في كتاب لوي دي جانيتي (فهم السينما) الذي ترجمه المخرج العراقي الكبير المرحوم جعفر علي نلاحظ تطرق صريح لدور المخرج في قيادة العمل السينمائي من خلال قول المؤلف (عرف عن المصورين السينمائيين انهم يضحكون بتهكم عندما يمتدح النقاد "الاسلوب المرئي" للمخرج. بعض المخرجين لا يهتم حتى بالنظر من خلال ناظور آلة التصوير ويترك مثل هذه التفاصيل كأختيار اللقطة والتكوين والزوايا

والعدسات إلى المصور)[*] ، اذن هناك الكثير من الأمور التي يقررها المصور في الأعمال حين يخول في اختيار مثل هذه الأمور وهي ما يترتب عليها ان يتصرف بحسم وارادة دون تردد أو قلق كما يتصرف القائد في حسم الأمور، ان المصور في اغلب الأحيان يتعرض إلى المزيد من المواقف التي قد تعرقل العمل وتأخره، وبحكم الموقع الذي يشغله في التصوير، يكون المصور الحاسم لهذه الأمور من خلال فرض رأيه وتدخله المباشر في حزم الكثير من الأمور الأخرى التي يقرها المصور، ليس فقط أثناء التصوير بل حتى قبل التصوير كالتدخل فى تحديد المواقع والاوقات المناسبة للتصوير وهي من الأمور التي تندرج ضمن قوة شخصيته القيادية في العمل السينمائي، حيث ان المصور غالبا ما يتدخل ويناقش وفي بعض الأحيان يجادل المخرج قبل التصوير في اختيار مواقع أو أماكن التصوير بحكم خبرته وبحكم رؤيته الفنية للعمل، بل ان المصور في بعض الأحيان يتدخل بعمل المخرج أثناء التصوير بايجاد حلول إخراج ية من خلال حركة الممثل أو مكان الديكور أو الإكسسوارات أو طبيعة الملابس وذلك لخلق نوع من الجماليات للعمل أو لخلق نوع من الانسيابية للبلورة التي يتوخاها المخرج في بعض الأحيان، الا ان المصور مع هذه الإمكانية الفائقة ومع شحصيته القويه وكلمته المسموعة يبقى مرهون باوامر المخرج الذي يحسم امر التصوير والديكور والإضاءة والملابس وامور أخرى عديدة لاتعد ولا تحصى، لذلك فان كل العاملين والمشتركين بالعمل السينمائي أو التلفزيوني انما هم محددون من قبل المخرج وهم اولا واخيرا تحت امرة المخرج الذي يحسم امرهم بادق واصعب الأمور

المسؤولية :

المخرج لابد وان يتمتع بالقدرة على تحمل المسؤلية كونه المسؤول المباشر عن اي عمل يحدث خلال التنفيذ للعمل، فهو يستلم النص ويحوله إلى فيلم أو إلى انتاج فني من خلال العديد من العمليات ومن خلال المزيد من التوجيهات والاوامر التي تحقق العمل، ولذلك فان المخرج انما هو المسؤل للقيام بالعمل وإخراجه بأحسن صورة وبافضل صيغة، أي ان ابسط واتفه الأمور التي تحدث بالعمل تقع على عاتق المخرج بان يخطط لها

(*) لوي دي جانيتي، فهم السينما، ترجمة جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد ص ٦٩ .

ويحسمها مع فريقه الفني الذي يشمل كم من المتخصصين والمبدعين الفنانين والاداريين الخ، فكل الأعمال التي تحدث بالعمل الصغيرة والكبيرة انما يعلمها المخرج ويدرك حجمها واهميتها بل انه يقدر كل حيثياتها وارتباطها بطبيعة العمل وشكله النهائي الذي لابد وان يكون بصورة جيدة امام المتلقين بحيث يؤثر في نفسيتهم وشخصيتهم، فنجاح اي عمل يعتمد اعتمادا كبير على المخرج وقدرته على تحمل المسؤلية لانجاز العمل بالشكل التام .

في كتاب معجم الفن السينمائي تعريف للمخرج على أنه المسؤول الأول عن الفيلم واكماله بالصورة النهائية حيث يذكر (المخرج :هو المسؤول الأول عن تحقيق الفيلم في صورته النهائية وهذة المسؤولية لها وجهان متباينان الأول خلاق والثاني أدارى، فمن الناحية الأولى يعتبر المخرج بمثابة الفكر الحساس الموحد لكل العناصر الفنية التي تتعاون في تشكيل الفيلم في صورته النهائية .ومن الناحية الأخرى فالمخرج هو المدير الفني لجميع الفنيين والفنانين الذين يعملون في الفيلم)[1]

التخيل :

المخرج لابد ان يتمتع بقدرة على التخيل أو التصور ةلكل دقائق وتفاصيل الرواية الفلمية وحيثيات العمل، فهو الذي يعد ويحظر للعمل الذي يقوم به منذ اول لحظة من العمل، أي انه يعمل حتى في مراحل التحضير، وهي المراحل التي تكون بالعادة قبل مراحل التصوير بفترات طويلة، وهذا معروف في اغلب المؤسسات النموذجية، فهناك مراحل تسمى مرحلة الاعداد والتحضيرات تتم فيها اجتماعات موسعه ودقيقة يتم خلالها مناقشة اعقد الأمور فتتدرج فيها كل الاقتراحات مع الكاتب أو مدير التصوير أو المنتج وحين يبدأ التصوير لا احد يناقش أو يجادل سوى المخرج، أي ان المناقشة والمجادلة لفريق العمل تكون في مراحل التحضير للعمل وهي المراحل التي يتم بها تحضير وتهية كل متطلبات واحتياجات العمل، من اكبر واعقد واصعب الأشياء إلى ابسط واتفه الأشياء التي يحتاجها العمل، لذلك فان مراحل التحضير للعمل تكون في بعض الأعمال بسنوات عديدة كمراحل التحضير لفيلم الرسالة للمخرج العالمي مصطفى العقاد أو

---

(١) أحمد كامل مرسى ومجدى وهبة: "معجم الفن السينمائي" القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣، ص ١٠٣ .

مراحل الاعداد والتحضير لفيلم الحرب والسلم للروائي الشهير تولستوي أو مراحل التحضير لفيلم تايتنك للمخرج جيمس كاميرون، فهناك تحضيرات لبعض الأعمال قد تستغرق وقت طويل قبل بدء التصوير، والتخيل عند المخرج يكمن في مراحل التحضير ومراحل التصوير ومراحل الرتوش النهائي للعمل، أي ان الخيال يلازم المخرج بكل دقائق وتفاصيل العمل، وسنتطرق عن هذه الصفة بشكل تفصلي في الموصوعات الأخرى بكتابنا هذا .

القيادة :

لعل القيادة في العمل السينمائي المهمة التي تنحصر في عمل المخرج السينمائي تحديدا، فكما هو معهود في عمل المخرج منذ نشوء السينما فان المخرج هو القائد الاول والاخير لفريق العمل السينمائي، وهو أمر لا يختلف عليه اثنان ممن يدركون العمل السينمائي، سيما وان هناك مصطلح في معجم الفن السينمائي بمخرج نعم مخرج لا، أي ان المخرج هو القائد الذي يمسك زمام الأمور بصورة حاسمة وجازمة ودون ان يحاول أي من المشاركين أو المساهمين في العمل السينمائي، لذلك فالمخرج هو الذي يقول نعم أو لا ودون ان يعطي أو يبين الاسباب وبشكل مطلق، فلا يمكن له ان يبرر أو يفسر لكل ما يريده من العاملين من صغيرة وكبيرة ذلك لوقته الضيق والثمين، وكذلك لا يمكن ان يجادل من يحاول ان يعارضه أو يناقشه أثناء التصوير كون ان المناقشة مرفوضة بالأساس لانها تعود بكثير من السلبيات على العمل كالخسائر المادية التي تنشب من استغراق الوقت حيث ان الأجهزة والمعدات المستخدمة في التصوير اغلبها مستاجرة، وتاخير أي دقيقة أو ساعة سيحمّل العمل نفقات اضافية في الايجار، وكذلك هناك ممثلين ربما يكونوا نجوم كبار لا يمكن لهم ان ينتظروا أو يسرفوا في وقتهم فهم مرتبطين بأعمال أخرى ولهم مواعيد محددة، وان أي مناقشة أو جدال في العمل مع المخرج من شانه ان يترتب عليه استغراق في الوقت وهو ما غير مرغوب فيه أثناء التصوير، الامر الذي يجبر كل العاملين في الانصياع لاوامر المخرج الذي يقود العمل لذا فهو يقول نعم أو لا فقط أثناء التصوير .

الواقع ان ما ذكرنا بشأن مخرج نعم أو لا انما هى الشروط الواجب اتخاذها أو الاستناد عليها أثناء التصوير وبنفس الوقت، فهي تقاليد معهودة في اغلب المؤسسات العالمية التي

تعتمد النظام والمعايير القياسية في العمل وليس لنا دخل في المؤسسات المحلية البائسة أو فى الأعمال غير القياسية، أو غير النموذجية التي لا تعتمد هذا الاسلوب أو النظام في العمل كبعض المؤسسات الإنتاجية العربية التي يتدخل فيها ابسط العاملين بصميم عمل المخرج أثناء التصوير ليكبد العمل خسائر فادحة جراء المجادلة البليدة أو المناقشة الصفيقة وجراء الاقتراحات والاسهامات والمداخلات المفاجئة، فقد لوحظ في الكثير الأعمال العربية وخلال التصوير المزيد من المقترحات والمناقشات من قبل الفضوليين ومن قبل المغفلين أثناء التصوير، وهي ما تربك سير العمل وما تخلق مزيد من التباطؤ في انجاز مراحل التصوير وكأن العاملين مع فريق العمل يجربون عملهم، أو ان العمل قد طرأ للتو وحدث بشكل مفاجئ لهم، حيث يفترض ان تكون المناقشات والمقترحات في العمل أثناء مراحل التحضير أي قبل مراحل التصوير وهو معروف في اغلب المؤسسات النموذجية في الانتاج فهناك مرحلة تسمى بمرحلة التحضيرات تتم فيها اجتماعات موسعة ودقيقة ويتم خلالها مناقشة ارفع واعقد الأمور فتطرح فيها كل الاقتراحات والمناقشات والمجادلات مع المخرج أو الكاتب أو مدير التصوير أو المنتج وحين يبدأ التصوير لا احد يناقش أو يتفوه أو يجادل سوى المخرج الذي يقود العمل بالكامل وعلى سبيل المثال هناك تحضيرات لبعض الأعمال استغرقت أكثر من ثلاث سنوات وجرت خلال فترة التحضير المزيد من المناقشات والمجادلات والتعقيدات والمفاوضات والاتفاقيات وما إلى ذلك وحين بدأ التصوير انتهى كل شيء واصبح التصوير بمراحل التنفيذ دون أي جدال أو مناقشة تزعج المخرج الذي ينفذ عمله بمخيلته التي رسمها قبل التصوير، ولعل المخرج مصطفى العقاد الذي اخرج فيلم الرسالة قد استغرق أكثر من ثلاث سنوات في التحضير لهذا الفيلم ومن ثم بدا بمراحل التصوير حيث تشير احدى المجلات قي لقاء مع المخرج ان التحضيرات لانتاج الفيلم استغرقت ثلاث سنوات .

اذن القيادة تقتصر على المخرج السينمائي في مراحل التصوير وفي مراحل ما قبل التصوير الا ان المخرج وفي اغلب الأحيان عندما تكون هناك مجاميع كبيرة في العملية الإنتاجية وتحديدا في عمليات التصوير يستند المخرج إلى توزيع العمل على مجاميع وذلك لتحقيق تنظيم ومركزية في العمل بشكل عام، غير ان مراحل التصوير لا يمكن ان تتم بشكل جازم من قبل المخرج كون ان المخرج لا يتدخل في أكثر الأحيان أثناء التصوير

بعمل الكاميرا التي تلتقط المشاهد والتي تصبح فيما بعد فيلم متكامل، حيث ان المصور السينمائي الذي ينظر في الواجد أو الناظور (***viewer***) أو (***view finder***) هو اخر من يحدد وينفذ ما سيظهر في اللقطة من كتل أو ألوان أو أشكال أو أي حركة، بمعنى ان زمام الأمور في الالتقاط سوف يكون بيده من التقاط حركة ما أو شكل ما أو أي شيء يظهر في اللقطة وهو امر يعكس الدور الرئيسى للمصور في قيادة اللقطة التي قد تكون متشتتة أو قد تكون غير محددة من حيث نوع العدسة ومن حيث رقم الفتحة أو عمق اللقطة وشدتها ووضوحها ***(focusing)*** وبالتالي يكون على المصور واجب للتغيير فيما لو كانت اللقطة غير مقنعة أو غير مضبوطة من حيث حركة الكادر أو حركة الممثل أو الإكسسوار، وهو الامر الذي يستدعي مزيد من التدخل سواء بالاتفاق مع المخرج أو من خلال صلاحيته التي يتمتع بها في بعض الأحيان لتحقيق التغيير الذي يدعم ما هو متفق عليه في التصوير مع مخرج العمل أو ما هو ضروري يهم لتفادي السلبيات التى قد تعود بنتائج غير مرغوب بها في التنفيذ للعمل.

التنظيم:

بالواقع ان هذه الصفة مطلوبة ليس فقط في عمل المخرج بل هي مطلوية بالعديد من الأعمال والمهن أو الحرفيات التي تحتاج إلى تنظيم يؤمن سير العمل دون اشكاليات أو مفاجئات تعرقل العمل، الا ان التنظيم في عمل المخرج يحتمل التعقيد و الدقة المتناهية في ترتيب وسلسلة العمل، حيث إن طبيعة التنظيم في العمل السينمائي تحتم تقسيم العمل حسب التخصصات أثناء العمل، فعلى سبيل المثال يكون فريق الإضاءة مكون من مجموعة من المنفذين قد يصل عددهم في بعض الأعمال السينمائية الضخمة إلى مائة شخص، كذلك هناك في قسم الأزياء على سبيل المثال مجموعة كبيرة من المصممين والخياطين والمنفذين للملابس ومسؤولين لمخازن الأزياء وغيرهم، قد يصل عددهم إلى أكثر من مائة شخص، والواقع ان كلاً من الفريقين يقودهما رئيس متخصص لكل فريق رغم ان مخرج العمل يقود العمل ككل حيث ان المخرج على سبيل المثال لا يملك الوقت الكافي في اغلب الأحيان كي يناقش منفذ أزياء أو يناقش عامل إضاءة في موضوع ما أثناء التصوير أو في تنفيذ هدف ما، فنراه يعتمد على الرأس في فريق الإضاءة أو الأزياء لتبليغ مطلبه وبطبيعة الحال ان الرأس هنا هو الرئيس الذي يقود الفريق لتحقيق ما هو مطلوب

في العمل من قبل المخرج، وفي فريق التصوير تحديدا نرى ان المصور يحمل من المزايا في القيادة تفوق المزايا أو الصلاحيات التي يتميزون بها رؤساء الفرق المشاركة في تنفيذ العمل السينمائي، حيث ان المصور يتعامل مع الكثير من العاملين في التصوير من مساعدي تصوير أو منفذي عربة الشاريو أو منفذي الساند المتحرك أو المتنقل (***Spool spider***) أو منفذي حركة (الكرين) (***crane***) أو مصممي ومنفذي وعاملي الإضاءة أو مساعد الصوت الذي يحمل عصا الميكرفون (***Boom microphone***) أو الممثلين الذين يقومون بحركات عديدة أثناء التصوير أو المجاميع (الكومبارس) الذين يقومون بحركات عديدة خلال المشاهد أو اللقطات وكذلك يتعامل المصور مع المدير الفني ومنفذي الديكور ومنفذي الإكسسوارات والملابس ومنفذين آخرين قد يسهمون في عملية التنفيذ لتصوير العمل السينمائي.

الواقع ان اغلب هؤلاء الذين ذكرناهم انما هم بشكل أو باخر يتعاملون مع المصور الذي سيلتقط اخر ما قاموا به من تحضيرات وتنظيمات في صميم عملهم لانجاز مهامهم في التنفيذ، ولا بد ان يكون المصور مدركا ومتيقنا مما سيرشدهم في تنفيذ عملهم في اللقطة الواحدة أو في ذلك المشهد لتجنب الكثير من الاخطاء أو السلبيات التي قد تؤخر العمل وتربكه، ان هذه الارشادات أو المعاملة والتعامل مع العناصر التي ذكرناها من منفذي ومصممي واخرين في العمل تخلق للمصور سياق لتكون بمثابة نظام يحفز الجموع التي تتقبل تلك التوجيهات كجزء من عملها، وهو الامر الذي يولّد ويكوّن ظروف لان يكون المصور بمثابة المرشد والقائد لهم لتحقيق افضل النتائج خلال التصوير.

الاختيار:

تعد القدرة على حسن الاختيار من الموجبات التي لابد وان تتوافر في عمل المخرج، فهناك كم هائل من الخيار ات امام المخرج في تحديد عناصر العمل وتكويناته ومفاصله الدقيقة التي لاتعد ولا تحصى، لذا فهو ملزم بان يدرك كل هذه المفاصل التي من شانها ان تكون اسباب لنجاح أو فشل الفيلم، فعلى سبيل المثال ما لم يعرف ان يختار المخرج الوجه المناسب للفيلم لتمثيل شخصية ما، فان هناك كم من الانتقادات والمشاكل ستنشب في العمل، وكذلك هو الخال مع مقدم البرناج الذي يختاره المخرج لتقديم العمل، ما لم يكون مناسب لنوعية وطبيعة البرنامج فان البرنامج لن يكون ناجح، ايضا

لصفة الاختيار بالمخرج دور أساس في تحديد الألوان والأشكال التي ستضهر من ديكورات واكسسسوارات وأزياء وامور أخرى عديدة كلها من صلب عمل المخرج الذي يحدد خياراته وفق الرؤيا التي يضعها لإخراج العمل .

التخطيط في الإخراج :

من الأمور الحتمية التي لابد وأن تتوفر في العمل الإخراجي هي القدرة على التخطيط، حيث أن مبدأ الإخراج يستند بالأساس على التنظيم والترتيب لكل جزيئات الفلم الذي يقوم بإخراج ه المخرج، حيث أن الفلم في طبيعة الحال يشمل جمله من مواقع التصوير وجمله من الديكورات والأزياء والشخصيات وأمور كثيرة لا تحصى ألا في حال التنظيم والتخطيط، حيث أن مبدأ التخطيط يعتمد على تنسيق العمل وتنظيمة بأقل جهود أو كلف وبأسرع وقت وافضل نتيجة فالأعمال التي لا تستغرق دراسات مستفيضة في التخطيط لانتاج العمل ترى أنها غالباً ما تكون بنتائج غير مشجعة أو غير مقبولة بتما نجد أن الأعمال التي يعتمد التخطيط والتنظيم تكون بأفضل النتائج واحسن الأحوال الأمر الذي يشجع على أن يستمر العمل وتتحقق العملية الإنتاجية .

التخطيط في الإخراج يشمل جمله من الأمور والتدابير المتبعة في اغلب الأعمال الناجحة سواء السينمائية أو التلفزيونية فالتخطيط يعمل على توفير كافة السبل الوسائل والإمكانيات التي تؤهل الإنتاج في تحقيق العمل فهناك على سبيل المثال كم هائل من الفنيين والعاملين في العمل الإنتاجي هؤلاء يتميزون بميزات خاصة لكل واحد منهم فكل شخص من هؤلاء يقوم بعمل معين ولا يتدخل أو يتصطدم مع الأشخاص الآخرين الذين يعملون معه وهذا الأمر بالأساس يكمن من قدرة المخرج على التخطيط وتوزيع المهام والأدوار لكل فرد من هؤلائك حيث أن العمل لكي يظهر على الوجود يحتاج إلى فرق إنتاجية متخصصة بل ومتعددة ومتنوعة كل فريق من هذه الفرق يقوم بالتخطيط للعمل الذي سيقدم عليه أثناء التحضير أو التصوير للعمل ممثلاً فريق الديكور الذي تقع على عاتقة مهام عديدة يهيئ وبالاتفاق مع المساعدين للمخرج الأماكن الداخلية والخارجية ***set*** للتصوير وبالحقيقة هذه العملية تحتاج دقه متناهية يقوم من خلالها مصمم المناظر أو مسؤول الديكور بتفريغ كل العناصر التي تكون في الديكور دون أن ينسي أو

يهمل أو يجهل ابسط واتفه الأمور حيث يقوم بتهيئة نصبات الديكور للمشاهد التي تقع في مكان الديكور الخاص لتلك المشاهد من خلال معرفة عدد المشاهد التي تتصور حيث أن أي خلل يحدث من قبل مساعد المخرج بان يجهل مشهد من تلك المشاهد معنى ذلك أن الفلم سوف لن يكتمل ومعنى ذلك سيقوم المخرج بإعادة تصوير ذلك الديكور مجدداً لا يكمل تصوير المشهد وهو الأمر الذي يجعل من العواقب ماهي غير مشجعه حيث أن ذلك الأمر يعني أن مصمم الديكور سيعيد نصب الديكور مجدداً بسبب إهمال ذلك المشهد أو نسيانه واعادة تصوير هذا الديكور تكلف مبالغ إضافية وجهود إضافية ووقت إضافي ونوعية رديئة، فمثل هذا الأمر يترتب عليه ليس فقط نصب الديكور بل يتطلب استدعاء الممثلين والمصورين والمساعدين وكل فريق العمل الذي يتطلبه تصوير هذا المشهد، وهذا الشيء انما هو الخطا بعينه ٠

لكن . . . في حال التخطيط وتفريغ مشاهد العمل من قبل المساعد ومصمم الديكور ومساعديه بالشكل المطلوب فان ذلك سوف يجنب فريق الإنتاج من أي تما هل أو خسارة أو ضياع من وقت أو سوء في النوعية، فالتخطيط المسبق لأي عمل يحقق نتائج مشجعة حيث أن هذا التخطيط المسبق إنما يؤكد على سير الإنتاج والعمل والإخراج بصورة صحيحة دون أن تكون هنالك أي أخطاء أو عراقيل ممكن أن تخدش وتعكر مزاج المخرج ورؤيته الإخراجية في أن يبدع لأن يحقق المتعة والترفيهية للمتلقي ٠

ان التخطيط من قبل المخرج للتحقيق إبداعاته الميدانية والفكرية والفلسفية في العمل لايمكن أن يتحقق مالم تكون دراسات وامعان في تخطيط مسبق كون أن هذا التخطيط يعمل على توفير المناخات المثالية للإخراج وتوفير كل متطلبات العمل ويحقق في النتيجة الأهداف التي يرمي لها المخرج من عمل، فعلى سبيل المثال هنالك من المخرجين ممن أنجزوا أعمالاً سينمائية وتلفزيونية اتسمت بالعديد من الملاحظات غير المرغوبة أو الأخطاء التي يمكن أن يتجاوزها الإنتاج وكل ذلك كان سبب سوء التخطيط فارتداء ممثل على سبيل مثال زى يخالف للزى الذي سبقه في اللقطة التي سبقته والتي كانت بنفس الوقت أو الزمن يعني انه مخالف للفترة الزمنية ومعنى ذلك أيضا ان هنالك خلل في تخطيط الاستمرارية أي أن مساعد المخرج الاستمرارية (الراكور) قد اخطأ في تحديد الزى

المناسب ومن ثم ظهر العمل بخطأ ملحوظ من قبل المتلقي، فالمفروض ان يقوم بذلك المساعد من خلال تدوين كل الملاحظات من زى وحركة وإكسسوارات وأمور عديدة جداً، ويمكن أن تحقق هذا الأمور من التخطيط الدقيق للعمل .

لقد ذكرنا أمور بسيطة في عمل المخرج ومساعديه من جانب التخطيط لكن هنالك أمور اعقد وأصعب بل أكثر أهمية من هذه الأمور كالتخطيط للإنتاج والتخطيط لميزانية العمل (الميزانية التقديرية) والتخطيط للإدارة التصوير والتخطيط للمؤثرات الصورية ***(visual graphics)*** وأمور أكثر تعقيد من ذلك كتهيئة المجاميع والأزياء الطرازية والمعدات الحربية في الأفلام السينمائية أو في الأفلام الأسطورية فلو تمعنا قليلاً مثلاً في فلام (سيد الخواتم : ج ٢ ـ عودة الملك) نلاحظ أن هنالك كم هائل من الملابس الطرازية والمعدات الحربية والديكورات الفخمة والمباني الشاهقة والحيوانات الخرافية والأصوات المؤثرة والمؤثرات الصوتية العظيمة ونرى كم هائلاً من الممثلين ومجاميع الكومبارس الذين يرتدون أزياء طرازيه وإكسسوارات خاصة ويؤدون أدوارهم بقدرة و إنجاز وجمالية وأيضاً هنالك من التشكيلات الصورية كالغابات والمياه الفراغات والألوان والظلال وعناصر أخرى عديد كلها متوافرة في هذا العمل فاجتمعت كل هذه المعدات والإمكانيات في عمل واحد اسمه (سيد الخواتم) لتظهر مدى الانسيابية والجمالية والاقناع والتأثير والإمتاع بالمشاهدة للفيلم، حيث كان هنالك استعراض متناسق ومنظم للغاية وكان هنالك جملة من المنجزات الصورية والتشكيلات وكان هنالك ايضاً وضوح للافتراض الذي إرادة المخرج أو كاتب السيناريو وهو ما يقود إلى أن هذا العمل مر بجملة من التخطيطات المسبقة والإعدادات والتحضيرات لانجاز العمل فان هذه الطروحات التي تظهر على الشاشة السينمائية لايمكن أن تحقق الفكرة المنشودة والخطاب السمعي أو المرئي دون أن تمر بسيل من التخطيطات المسبقة والإعدادات المنتظمة والدراسات المستفيظه التي تختزل كم من الاشكالات والعراقيل وتجاوزها، اذن هي دعوة للتخطيط في أي عمل تلفزيوني أو سينمائي،وذلك لتحقيق افضل وأسمى النتائج،ولتجنب كل العراقيل والمطبات اوالمفاجآت التي من شأنها أن تعيق العمل أو تؤخره أو تلغيه .

التفكير :

عملية الإخراج تستند إلى القدرات التفكيرية عند المخرج الذي يفكر في ان يستثمر كل الإمكانيات المتاحة له لخلق حلول إخراج ية للعمل الذي يتبناه وذلك لكي يقدم عرض مثير ومدهش، فأي مخرج يقوم بعمل ما انما هو يستثمر ما تتوافر له من إمكانيات وتقنيات لتحقيق عرض يؤثر بالناس الذين يتلقون عروضه، فعلى سبيل المثال يستثمر المخرج بتقنيات الـ (***visual graphic***) في الفيلم الفانطازي (هاري بوتر) أو فيلم (سيد الخوات) محققاً مشاهد سينمائية جديدة ما كان لها ان تبرز وتظهر كما ظهرت بالفيلم الا من خلال استثمار الإمكانيات الحاسوبية التي اختصرت كم هائل من الاموال والجهود والوقت في بناء تلك الديكورات، ففي السابق لم تكن هناك حاسبات تحقق هذه الإمكانية في توفير ديكورات ومواقع بهذا الشكل بل كانت اما حقيقية أي في المواقع التاريخية الحقيقية أو انها ديكورات مع ماكيتات صممها ونفذها فريق متخصص بعمل الديكور، وبالحالتين التكاليف ستكون اضعاف مضاعفة امام كلف تقنيات الحاسبات، والواقع ان الفكر الإخراجي في التصرف بهذه الإمكانية الحاسوبية لم يكن اعتباطاً أو من قبيل الصدفة أو انه جاء تحصيل حاصل بل ان هذا الفكر اتى من تراكم وخزين هائل من التصورات المسبقة للعمل وجاء هذا الفكر تكميل أو اتمام للمسيرة الفكرية لذات المخرج الذي نحن بصدده، حيث ان الاستثمار الذي ينبع عند المخرج في بلورة افكاره السينمائية لرسم فيلم ما انما هي العملية الإخراجية الحقيقية للعمل، فما لم يدرك المخرج الإمكانيات المتاحة وغير المتاحة لتنفيذ اعماله لا يمكن ان يحقق العمل بالصورة الملائمة أو النموذجية، اذا كان على المخرج ان يدرك كل ما حوله وقبل كل ذلك ان يدرك العمل المقدم عليه بان يفهم ما يريد تحديدا، وان يفهم الحياة وطبيعتها وما الذي يهم الناس وما هي الهموم الحقيقة للمجتمع، وكيف انه سيتمكن من التعبير عنها وما افضل السبل لتحقيق ذلك، وبطبيعة الحال ان مثل هذا الامر يحتاج من المخرج ان يكون مفكرا وذو مخيلة عظيمة، والواقع ان مثل هذا الحال لاياتي من الفراغ بل ياتي من خلال الاطلاع والقراءات المستمرة لكافة جوانب الحياة، بمعنى ان يدرك المخرج كافة العلوم وان يدرك المزيد من الاساليب في التعبير أو في التعامل مع الانسانية، وهذا الامر بالواقع انما بحد ذاته يحتاج إلى اسهاب وتمعن كبير لفهم ماهية المخرج وبهذا الصدد يؤكد اندرو بوكانان

ويقول (على المخرج ان يدرس نفسه اولا، لا الفن السينمائي فقط، عليه ان يكشف شخصيته وان يعرف كيف يستخدمها، ويحتاج ان يكون ودودا وحساسا، صبورا وحازما، كما يجب ان يمتلك على نقل افكاره إلى الغير، ويجب عليه ان يعرف الحياة وان يدرس الطبيعة البشرية بكل عناية، ويحتاج إلى جانب كل تلك المؤهلات، إلى القدرة على اتخاذ قرارات سريعة، والى ذهن مرتب للغاية، اما اذا لم يكن واضحا واذا كان حضوره يحرج الاخرين أو يرهبهم، فستصعب مهمته)[١].

ان أي مخرج سينمائي أو تلفزيوني ناجح لديه تصور مسبق عن عمله، فهو متصور كل التصور حجم القدرات والإمكانيات التي يمكن ان تتحقق من طبيعة العمل الذي سيقدم عليه، وذلك جراء تصوراته وافكاره التي تتوقد من خلال دراسة الواقع الذي يعمل فيه، أي ان المخرج لا يمكن ان يقدّم عمل على سبيل المثال كفيلم (***Batman***) (الرجل الوطواط) بإمكانيات مكتب انتاج تلفزيوني في دولة من دول العالم الثالث كالاردن أو الكويت أو السودان، كون ان مثل هذه الدول لا تمتلك من الفنيين والمهندسين والمختصين بالسينما ولا تمتلك من الإستوديوهات ولا التقنيات أو الاليات التي تتمكن من ان تحقق فيلم مثل (الرجل الوطواط)، اذن المخرج مرهون بامور عديدة كي يحقق افكاره أو اعماله التي يرمو لها .

التهجين والتركيب والمزج:

ومن المواصفات التي يجب ان تتوافر في المخرج هي القدرة على التهجين والجمع والتركيب ما بين الفنون والعلوم وذلك لخلق فن جديد، بمعنى ان المخرج يكمن دوره في ان يجمع ما بين مجموعات من فنيين وفنانين واداريين وحرفيين ويمزجهن وأعمالهم في فن واحد الا وهو الفن السينمائي، الذي يتضمن مجموعة كبيرة من المتخصصين من رسامين وممثلين و ماكير ومصمم للأزياء ومصمم مناظر ومونتير ومصور ومنفذ إضاءة وسائق عربة ومنفذ كومبيوتر ومطرب وراقص ومحاسب وصاحب دار عرض ومشغل عارضة سينمائية وكاتب سيناريو ومنتج ومنفذ الخ .(تعتبر السينما عملا فنيا جماعيا، حيث يشترك العديد من المبدعين في تنفيذ وابداع هذا العمل حتى يصل إلى شكله النهائي . لذلك يجب ان يكون هناك قدرا كبيرا من التنسيق، والربط بين دور أي عنصر من عناصر

(١) اندرو بوكانان – صناعة الافلام، ص٥٩

العمل في الفيلم)[1] وهذا الشيء في الواقع انما يؤكد ما ذهب اليه المخرج الكبير سيرجي ايزنشتاين الذي يرى ان للمخرج مشكلة في الجمع والتاليف والفنون حيث يقول في كتابة المذكرات مخرج سينمائي (مشكلة الجمع والتأليف بين الفنون، وهو التركيب الذي يمكن تحقيقه في السينما لم تجد الحل الكامل لها)[2]، ان عمل المخرج لا يزال في اشكالية مستمرة فما زال المخرج لا يدرك حجم الإمكانيات ومازال لا يمتلك القدرة على ان يقوم بعمل كل اولئك الذين يشتركون بالعمل في آن واحد، فمهما كان حجم الفريق الذي يشترك مع المخرج في انجاز العمل لابد ان يعطي من الانتاج ما لا يتواءم مع ما يطمح المخرج من رؤيا في تجسيد الأحداث بنسبة ١٠٠٪ .

المخرج العملاق شارلي شابلن الذي كان يصنع كل الأعمال في افلامه من مونتاج وسيناريو وتمثيل وإخراج وامور أخرى كثيرة يعد صاحب رؤيا ناضجة وأعمق في التجسيد مقارنتاً بالمخرجين الذين لا يقومون بانجاز الأعمال التي يقوم بها شابلن في افلامه، لذا يعتبر شارلي شابلن ودون منازع (حسب راي مؤلف الكتاب) ابو السينما والإخراج ، فقدرته على الجمع والمزج ما بين الإمكانيات المتاحة مع تقنيات الكاميرا والسيناريو والتمثيل والإخراج ككل اسهمت إلى ان تظهر رؤيته الفنية بشكل دقيق للغاية وعلى اقل تقدير بنسبة تفوق على النسب الأخرى مقارنتا بالمخرجين الاخرين، حيث ان اغلب المخرجين الكبار ومهما بلغ النجاح للعمل الذي ينجزوه تبقى اشكاليات كبيرة في فهم الرؤيا التي يطرحونها في عملهم كون ان المشتركين معه لا يحققون أو ينفذون الرؤيا التي يرسمها ووفق ما يتوقعها المخرج، بينما نجد انه عندما ينفذ المخرج بنفسه الرؤيا وبكل تخصصات العمل كان يقوم بتصميم الملابس بنفسه أو ان يصور بنفسه و يمنتج العمل[3] بنفسه ويلحن الموسيقى بنفسه وما إلى ذلك من أعمال أخرى يقوم بها بنفسه، فانه بالنتيجة سيرسم الرؤيا الخاصة به بدقة عالية، وسوف يكون راض عن كل تفاصيل العمل التي يقوم بها بنفسه، ومن ثم تكون الأعمال التي سينجزها بنفسه أعمال مشابهة للأعمال الخاصة بشارلي شابلن من حيث جودة الصنعة والتنفيذ للرؤيا التي يطمح لها المخرج .

---

(١) رباب عبداللطيف – فنيات المونتاج الرقمي في الفيلم السينمائي، القاهرة، اكاديمية الفنون ٢٠٠٥ ص٥١ .

(٢) سيرجي ايزنشتاين – مذكرات مخرج سينمائي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب

(٣) المقصود هو ان يقوم المخرج بعمل المونتاج الصوري للفيلم بنفسه .

ان العمل السينمائي أو التلفزيوني بحاجة ماسة إلى كم كبير من المتخصصين المتعددين والمتنوعين، وذلك لان مثل هذه الأعمال يحتاج ماسة إلى اصغر واكبر الاشياء، وهؤلاء المتخصصين والأشياء المطلوبة التي يحتجها العمل هي ايضاً بحاجة إلى من يديرها كليا ناهيك عن انها امور لا يمكن ان تكون متوافرة ومتراكمة في أعمال أو حرف متخصصة اخرى، بمعنى ان طبيعة هذا العمل لاتوجد أعمال أو حرف أخرى تشابهه أو تناظره، حيث ان هذا النوع من العمل تدخل فيه تفاصيل غريبة وعجيبة فعلى سبيل المثال يحتاج هذا العمل إلى مصور سينمائي أو تلفزيوني ويحتاج إلى كهربائي ويحتاج إلى رسام ويحتاج إلى مقطع صوري ويحتاج ممثل ويحتاج إلى سائق والى محاسب، فالكهربائي شخص حريف يمكن ان يجلب من أي مؤسسة تعمل بمجال الكهرباء، وكذلك هو الحال مع الرسام أو الممثل الذي يمكن ان نأتي به من المسرح، لكن المصور أو المقطع الصوري لا يمكن ان نأتي به من أي مجال أو تخصص اخر وذلك لان أي تخصص من هذه التخصصات لابد ان تتوافر في السينما، كذلك ان أي تخصص من هذه التخصصات لايمكن ان يهيا من قبل مقاول أو أي إنسان غير مختص حيث ان مثل هذه التخصصات تعد نادرة وقاصرة على مجموعة من المؤسسات المختصة بالانتاج الفني، فهذه التخصصات أو الأعمال لا تتوافر في الحرف أو المعامل أو المصانع أو الشركات التجارية، وإنما تجمّع من عدة اماكن أو من عدة اتجاهات، فهي اساسا غير متجمعة بالسابق في أعمال مشابهة أو مناظرة بل ان العمل السينمائي التلفزيوني هو العمل الوحيد الذي جمع شملهم لعمل موحد، وهذا العمل الواحد انما المخرج الذي يقوده ويرسم معالمه ليتمكن هذا المخرج بالنهاية من ان يستغل اويستثمر كل إمكانيات ونتاجات هذه التخصصات وتحت قيادته السديدة، والا فانه سوف يخفق في ان يحقق الهدف الذي تواجد هو وكلب المشتركين من اجله، بل انه ربما سيكبد من الخسائر والاندثار ما يكفل ان يكون العمل الفني في اسوء احواله، وقد ذكر اندرو بوكانان في كتابه صناعة الأفلام ان العمل السينمائي يحتاج إلى عدد من الفنيين بانواع واعداد كبيرة جداً فهو يقول (الإستوديوهات السينمائية تحتاج الان إلى عدد من الفنيين قدر ما تحتاج الباخرة – ان عدداً كبيراً من الفنيين الذين يعتمد عليهم الانتاج يظلون بعيداً عن الانوار طيلة حياتهم، ويتمتع عدد قليل منهم فقط بالقدرة والاستقلال والمعرفة ما يمكنهم من اقتحام افاق جديدة)(*) .

(*) اندرو بوكانان – صناعة الافلام، ترجمة احمد الحضري، القاهرة، دار القلم، ص١١٣ .

مصطلحات مهمة

قبل التوغل في الأمور التي يعتقد بانها مهمة في الإخراج يجب ان ندرك بان فهم المصطلحات والمتعلقات بالعمل الإخراجي والانتاجي سواء في السينما أو التلفزيون هو الاهم بل والاهم اكثر، ذلك لان أي مصطلح يذكر امام المخرج وهو لايفهمه أو يدركه حق الادراك الكامل، معناه ان كارثة حقيقية في العمل الإخراجي ممكن ان تقع وفي أي لحضة، لذا سنستعرض اهم المصطلحات التي لابد وان يعرفها المخرج .

موقع التصوير (مكان التصوير الخارجي) ***LOCAITON***

هو الموقع الخارجي الذي يجري فيه التصوير، حيث هناك مجموعة من الأماكن المهمة في العمل لا يمكن ان تنفذ في الإستوديو يكون تنفيذها بنفس المواقع الأصلية والتي غالبا ما تكون مواقع أثرية أو أصلية لبعض الحارات أو المدن الشعبية أو لبعض المناطق المطلة على البحار أو الأنهر أو الجبال أو الأسواق المشهورة . الخ .

اللقطة ***SHOT***

هي جزء من المشهد قد تكون طويلة في الزمن كان تتجاوز الخمس دقائق أو قد تكون قصيرة لا تتجاوز الثانية، ولكل لقطة اسم تسمى على أساس الحجم من خلال التصوير أي ان هناك لقطة متوسطة الحجم أو لقطة بعيدة أو قريبة أو أمريكية أو بعيدة جدا. . الخ .

إن المشهد كي ينفذ بشكل معقول ويسير ضمن مجرى الاحداث، يقطّع إلى لقطات عدية وذلك للسيطرة عليه ولتحقيق الكثير من الوظائف والجماليات التي يرتئيها العمل السينمائي والتلفزيوني، وبغية إدراك اللقطات بشكل أكثر جدية نعرض أدناه جدول ومخطط يبين أنواع اللقطات وأحجامها وكما ياتي :ـ

جدول ومخطط يبين أنواع اللقطات وأحجامها

المعنى	الكلمة	الرمز (المختصر)
جدا جدا	*Extreme*	*E*
كبير	*Big*	*B*
قريب	*close up*	*C*
لقطة	*Shot*	*S*
متوسط	*Medium*	*M*
طويل	*Long*	*L*
أمريكية	*American*	*A*
جدا	*Very*	*V*

تفسير معاني الرموز

لقطة كبيرة قريبة جدا **1-E.B.C.UP.S= Extreme big close up shot**

لقطة كبيرة قريبة **2-B. C.UP. S = Big close up shot**

لقطة قريبة **3-C.UP.S = Close up shot**

لقطة متوسطة قريبة **4-M.C.UP. S = Medium close up shot**

لقطة متوسطة **5-M. S = Medium shot**

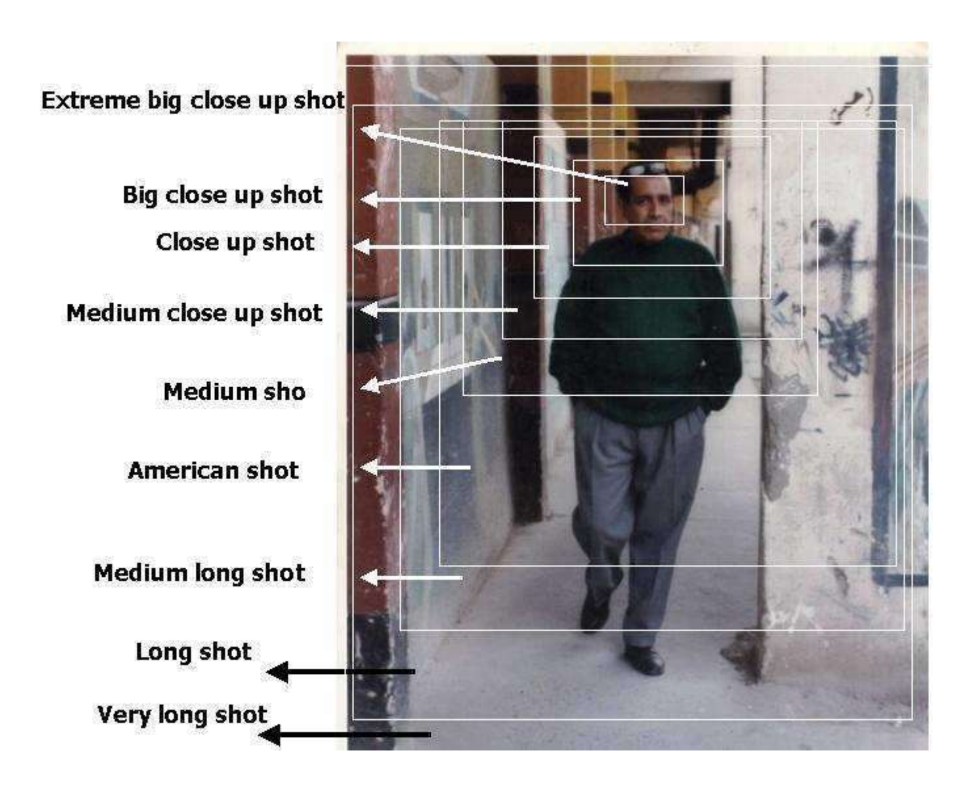
لقطة أمريكية **6-A. S = American shot***

لقطة طويلة (بعيدة) **7-L. S = long shot**

لقطة طويلة جدا (بعيدة جدا) **8-V. L. S = Very long shot**

---

* سميت باللقطة الأمريكية لاستخدامها المتكرر في الأفلام الأمريكية (*WESTREN*) رعاة البقر (الكابوي)حيث هناك إفراط في استخدام هذا الحجم الذي يظهر الممثل من رأسه حتى نهاية فخذ الممثل وبداية ساقه وذلك لإظهار سلاح الممثل الذي يكون على منطقة الفخذ، ولأهمية إظهار السلاح في اللقطة تؤخذ اللقطة بهذا الحجم.



مزج ***DISSOLVE -MIX***

إحدى المؤثرات الخاصة ***(SPECIAL EFFECT)*** المستخدمة في الأعمال السينمائية والتلفزيونية والإذاعية، تتم من خلال امتزاج صورة بصورة أخرى أو امتزاج صوت بصوت آخر، وتتحقق هذه التقنية من خلال أجهزة المؤثرات المونتاجية في ان تدمج لقطتان لكاميرتين أو أكثر أو لكاميرا وصورة فيديو أو أرشيف صوري ونفس الحال مع المزج الإذاعي الذي يمزج صوتين أو أكثر في مسمع صوتي واحد .

اختفاء تدريجي ***FADE OUT***

مؤثر صوري يقوم بإخفاء الصورة التلفزيونية أو السينمائية تدريجيا وبصورة انسيابية (توهين)، ويستخدم هذا المؤثر في العمل الاذاعي ايضا وذلك بان يختفي الصوت بشكل تدريجي أو انسيابي، وهناك مؤثر على العكس من هذا المؤثر يسمى ***(fade in)*** وهو ان يظهر الصوت أو تظهر الصورة على الشاشة بشكل تدريجي بعد ان كانت معتمة .

نقل مباشر *Live TV*

عملية بث العمل التلفزيوني بصورة مباشرة ساعة وقوع العمل الذي يقام بتصويره ويسمى بالنقل المباشر، ويكون لاي برنامج أو مؤتمر أو مباراة أو صلاة جمعة أو ما شابه ذلك، حيث معروق ان البرامج تسجل وتبث لربما بعد يومين أو أكثر وربما تبث بعد التسجيل بساعة أو اثنين، الا ان النقل المباشر يتم دون أي تاخير للاحداث، لذلك يطلق على مثل هذا النقل أو البث بالنقل الحي .

إضافات درامية *BUSINESS*

مجموعة من الحركات البسيطة ذات الاثر الخصوصي يقدم عليها الممثل بغية منح العمل نوع من الطرفة أو الخصوصية لتلك الشخصية، كان يكثر من التافئف أو يضع في فمه عود كبريت بشكل دائم أو يستخدم مفردة بشكل متكرر لإضفاء لهجة خاصة به أو للإعراب عن موقف يدعم العمل في خلق تبريرات منطقية تدفع العمل نحو التأثير والحيوية .

الحدث الدرامي *ACTION*

هو كل الحركات والأفعال التي تقوم بها الشخصيات التمثيلية في العمل السينمائي أو التلفزيوني أو الإذاعي، سواء كانت تلك الأفعال فكرية أو جسدية أو كلامية أو نفسية، وهذا الأفعال أو الحركات إنما هي التي تحدث التطوير للأحداث وتخلق التغيير في العمل الدرامي لتنشأ في النهاية عملية درامية متكاملة اثر التغييرات في الأفعال والحركات .

قطع *Cut*

مفردة تعني قطع، وتستخدم من قبل المخرج والسينارست، حيث يستخدم المخرج هذه المفردة عندما يريد إنهاء تصوير اللقطة أو عندما يرغب بقطع اللقطة لينتقل إلى لقطة أخرى سواء في المونتاج الصوري أو خلال النقل المباشر الذي يكون بالعادة المخرج خلف المازج الصوري المكسر (*mixer*) فيقطع من لقطة كاميرا أو فيديو أو جهاز مؤثرات إلى لقطة فيديو أو كامير أو جهاز مؤثرات، وتستخدم هذه المفردة من قبل السينارست عندما ينهي المشهد الذي يكتبه ليبدء بمشهد جديد، اذن هذه المفردة هي فاصل ما بين المشاهد في السيناريو وما بين اللقطات في الفيلم حين يستخدمها المخرج، واصل هذه الكلمة ماخوذة من الفن السينمائي، وتحديدا في عملية التقطيع الصوري أو التوليف (المونتاج)،

حيث يقوم المولف السينمائي (المونتير) بتقطيع الفيلم قبل مونتاجه (الرشز) بالمقص ومن ثم يلحم أو يلصق الفيلم وفق تسلسل الأحداث فيقطع المولف الرشز بين نهاية كل لقطة وبدايتها .

التكوين *COMPOSITION*

هو التشكيل الذي يبغيه مخرج العمل بالاتفاق مع مجموعة من المختصين من السينارست ومصمم الديكور ومدير التصوير والمساعدين وغيرهم ويشمل التكوين كل العناصر التي تظهر على الشاشة من كتل وأجسام وسطوح وألوان وظل وضوء وحركة وما إلى ذلك من عناصر، والتشكيل يعد من الأمور الأساسية التي يقوم بها مخرج العمل لتحقيق الرؤيا التي يرسمها، والهدف من التشكيل هو توصيل الفكرة أو الرؤيا بأفضل وأيسر وأجمل حالة للمتلقي .

نص الكاميرا *CAMERA SCRIPT*

هو النص الذي يعده المخرج بناء على النص الذي تقدم به كاتب السيناريو أو المؤلف، وفيه توضيح اللقطات وزوايا الكاميرا والموسيقى والحوار والمؤثرات الصوتية والصورية والديكورات وبعض المشاهد الأرشيفية أو الخلفيات كأن تكون شرائح فيلمية . . الخ ، بحيث يمكن تنفيذ تصوير المشاهد أو اللقطات على أساسه .

هناك العديد من المخرجين المهمين في العالم يعتمدون نص الكاميرا في تحقيق أعمالهم وبالفعل تتحقق أفضل النتائج جراء هذا النص الذي يكون بمثابة الخريطة في العمل، بينما نجد من بين المخرجين ممن يهملون هذا النص لاختصار الوقت أو لكسلهم فتظهر أعمالهم ركيكة وغير جيدة بل وفي أغلب الأحيان هزيلة .

المسموع *AUDIO*

هو ذلك الجانب المهم في العمل والذي نسمعه بالأذن حين نشاهد فيلماً أو تمثيلية أو أي عمل يظهر على الشاشة فيه أصوات، ويشمل الموسيقى والمؤثرات الصوتية والحوار والصمت والأغنية والتعليق، ويعد الجانب المسموع في العمل بمثابة المحرك الإضافي للعمل كونه يدفع العمل إلى الأمام بحكم القدرات والإمكانيات التي يحتلها من خلال القدرات الهائلة والتعدديات المتنوعة والآفاق غير المحدودة له، وفي العمل السينمائي والتلفزيوني هناك فرق متخصصة في تنفيذ هذا الجانب للأهمية التي يتمتع بها في تحقيق النجاح للعمل .

غرفة السيطرة *Control room (gallery)*

غرفة السيطرة التي يجلس بها المخرج مع مهندس الصوت والمنفذ ومهندس الصورة ومسئول الإضاءة والعاملين في تسجيل الصورة والصوت والبث والمساعدين، وتحتوي هذه الغرفة على كل الأجهزة الخاصة بالتسجيل الصوري والبث التلفزيوني، ومن خلالها يتمكن المخرج من إصدار إيعازاته إلى المصورين والممثلين وكل العاملين، حيث يسيطر المخرج من خلال هذه الغرفة سيطرة كبيرة على كل مرافق العمل أثناء التصوير ويتمكن من الاتصال بالعديد من المشتركين بالبث الصوري والصوتي، وهذه الغرفة تحتوي على أجهزة تكبير صوتي ليوجه بها الممثلين أو العاملين، كما تحوي على أجهزة اتصال صوتية عبر الـ (*headphone*) لمحادثة المصورين أثناء التصوير أو البث دون انقطاع .

((هناك المزيد من الأجهزة والمعدات الإنتاجية التلفزيونية، يتم السيطرة عليها من قبل المخرج من خلال صالة كبيرة تسمى (غرفة السيطرة) وتكون هذه الغرفة باغلب الأحيان في مكان مرتفع كي تهيمن على كل مرافق العمل الانتاجي فتحقق السيطرة التامة على سير انتاج العمل))







الموضوع (اللحن المميز) ***THEME***

الفكرة الرئيسية للعمل التي يمكن ان تتلخص بمجموعة كلمات قليلة، أو اللحن المميز للعمل الذي تجري فيه الأحداث والذي يكون بمثابة الوريد الرئيسي لكل الأحداث

الملخص ***SYNOPSIS***

الخطوط الرئيسة في العمل الدرامي قبل وضع الحوار أو تفصيلات السرد أو الأمور الدقيقة في السيناريو، ويستخدم عادة الملخص لتحقيق بعض الأمور الإدارية التي تكون أشبه بالروتين لتمشية الأمور المتعلقة في الاتفاق أو إبرام العقود مع الكتاب والجهات المنفذة أو الجهات الإنتاجية بغية التفهم أو التصور عن ما يتوجه له طبيعة السيناريو .

نموذج ***MODEL***

نموذج مصغر يصنع لإحدى الشخصيات أو المناظر أو الديكورات، الهدف منه تحقيق التجارب اللازمة بواقع التصوير والتحضير لها قبل التصوير لإجراء مجموعة اختبارات للكاميرا والإضاءة والديكور والهندسة الصورية والتنفيذ بشكل عام أو الاستفادة منه في تصويره كخلفية أو تصويره كجسم حقيقي يظهر على الشاشة مع باقي الأجزاء المكونة للكادر .

خلفية ***BACKGROUND***

مصطلح يكثر استخدامه في العمل السينمائي والتلفزيوني، يدل على ما يظهر خلف الممثل أثناء التصوير من ستائر أو ديكور أو إضاءة أو ما يظهر من شي خلف المذيع كالمناظر أو الألوان أو العلامات الكبيرة والاشارات التي تغطي المساحة الخلفية للمذيع أو المقدم أو الممثل أو من يظهر على الشاشة، وهذا المصطلح يستخدم ايضا للتعبير عن ما يظهر من صوت يرافق تعليق المذيع أو ما يرافق حوار الممثل اثنا تادية دوره في العمل كان تكون موسيقى تصويرية أو مؤثرات صوتية أو اغنية وذلك لتحقيق غاية ما للمخرج الذي يرسم العمل .

لقطة توضيحية ***ESTABLISHING SHOT***

هي لقطة تأسيسية تكون بالعادة في بداية المشهد وغالبا في المشهد الاول من العمل توضح معالم الموقع أو المشهد فتكشف جغرافية المكان للمتلقي ليكون لديه تصور عن موقع الأشخاص من ممثلين أو مقدمي برامج وعلاقتهم بالمكان الذي يتحركون فيه

والديكور أو المناظر، حيث تبين هذه اللقطة سمات المنظر الذي يظهر على الشاشة لايضاح المعالم والملامح لكل مكونات المنظر وبيان كل العلاقات والروابط التي تربط العناصر المكونة للمنظر الذي يظهر فيما بعد بلقطات قريبة أو يظهر في لقطات متوسطة .

مايكروفون متحرك ***Boom microphon***

آلة لتسجيل الصوت بذراع المايكروفون الذي يسهل عملية انتقال المايكروفون من مكان إلى آخر أثناء التصوير دون ان يحدث اي إرباك أو تشويش، وهو يؤمن إخفاء المايكروفون وحركته بين الممثلين أو المقدمين أو المستعرضين امام الكاميرا التلفزيونية أو السينمائية، وهذا الذراع له أنواع فهناك نوع يصل طوله إلى أكثر من سبعة أمتار وهناك ما هو بطول متر واحد فقط، وهناك أنواع مجهزة بإمكانيات هيدروليكية وتلقائية أي إنها تعمل على عربات تنتقل وتتحرك مع حركة الكاميرا، وهذا النوع يمنح مسجل الصوت إمكانية في ان يرتفع المايكروفون إلى ارتفاعات شاهقة لتسجيل الصوت وبدقة عالية حيث يتمكن المايكروفون من ان يتحرك للأعلى والأسفل واليمين والشمال بسهولة بالغة وبدقة عالية ومن دون ان يحدث(***distortion***) تشويش أو (***noies***) ضوضاء .

(Boom microphone) **ذراع المايكروفون يحقق نتائج مميزة في تسجيل الصوت، لذلك فان الكثير من الجهات الإنتاجية تتعمد استخدامه حتى مع ظهور المايكروفون الصغير جدا الذي يمكن ان يختبىء تحت قميص الممثل أو المذيع، والذي يمكن ان يسهل عملية التصوير دون ان تكون هناك اعادت تصوير بسبب ظهور الذراع في الكادر أثناء التصوير، الا انه ورغم ذلك فان الكثير من المخرجين ومسجلي الصوت يؤكدون على استخدام الذراع في تسجيل الصوت وذلك للنقاوة الصوتية التي يمنحها وللانسيابية التي قد تتعدد أو تتنوع مع استخدام المايكرفونات دون الذراع .**



العرض الخلفي ***Back projection***

إحدى الحيل أو الخدع المستخدمة في التصوير السينمائي أو التلفزيوني وذلك لعمل خلفية غير حية للقطة أو للمشهد، وتتحقق من خلال عرض فيلم سينمائي أو شريحة على شاشة نصف شفافة خلف الممثل أو الديكور ليظهر الفيلم المعروض كجزء من اللقطة أو المشهد، كان يصور سوبر مان داخل الإستوديو بملابس طيران ثم تعرض خلفه مشاهد للسماء ويتحرك سوبر مان على أساس انه يطير بالسماء فيندمج بلقطته التصويرية بلقطة الخلفية التي تعرض من العارضة ليبدو سوبرمان على شكل رجل يطير بالسماء، والواقع ان هذه الطريقة لم تستخدم بالوقت الراهن بشكل كبير كما في السابق، وذلك لظهور أجهزة (***digital***) حاسوبية متطورة تمزج المشاهد أو اللقطات بجهد اقل وبإمكانيات اقل من حجم الجهود والإمكانيات لطريقة العرض الخلفي، وكانت في الإستوديوهات التلفزيونية أجهزة للمزج الصوري والمؤثرات الصورية لها إمكانيات للمزج الصوري تسمى بالـ (كروماكي) وهي طريقة مشابهة للطريقة العرض الخلفي، ولا تزال هذه الطريقة الـ (كروماكي) مستخدمة في بعض المحطات التلفزيونية حتى مع عصر الفضائيات، حيث ان كثير من القنوات الفضائية تستخدم هذه التقنية في النشرات الرئيسية للاخبار، وهناك من القنوات الفضائية المتطورة تستخدم أجهزة أكثر تطورا بدل الكروماكي وهي أجهزة الـ(***virtual stodio***) التي تحقق خلفيات تبدو أكثر واقعية من الكروماكي كما انها تعطي إحساس مستقر مع تعدد اللقطات أو القطعات في الكاميرات أو الانتقالات ذلك عند تعذر تصوير المشهد في مكانه الطبيعي أو تعذر عمل ديكور مناسب للحدث .

ابدأ ***Cue***

مفردة تستخدم من قبل المخرج التلفزيوني عندما يريد بدء التصوير الفعلي أو عندما يريد بدء البروفا النهائية، وهي ايضا تعني البدء بالتصوير من خلال المصباح الذي يكون فوق الكاميرا التلفزيونية والتي يشتعل مصباحها الذي يطلق عله الـ(***cue light***)، ومن الجدير بالذكر ان المخرج السينمائي لايستخدم هذه المفردة عندما يريد بدء تصوير بل يستخدم مفردة (***Action***) التي تعني حركة أو تحرك أو ابدأ أيها الممثل فان الكاميرا تصور

مكملات المناظر (الإكسسوار) : ***PROPRERTIES***

تلك المعدات اللازمة لاتمام المناظر من أدوات وآلات تستخدم في المشهد أو في الأزياء أو المواقع كل التحف والستائر والزهريات والأطباق أو الأقلام أو الكتب أو الثريات . .الخ، وهناك من المكملات الأخرى تسمى مكملات يدوية كالولاعات أو المسدسات أو الساعات أو الخواتم والاساور غيرها .

مستوى العين ***Eye – line***

زاوية الرؤية عند المصور الذي يلتقط صورة أو لقطة بمستوى العين البشرية التي ترى الأشياء من مستوى لايتجاوز ارتفاع طول الإنسان ولا يقل عن طول الإنسان مستوى الرؤية عند الشخص أو زاوية الرؤية، وهناك زاوية أعلى وأدنى من مستوى العين .

الاسترجاع الذهني (التأمل الداخلي أو التذكّر) ***FLASH BACK***

مشهد أو لقطة تصور وتنفذ أو تكتب على ان شخص يتذكر أو يتخيل بعض المواقف التي مر بها قبل وقت، حيث ان المشاهد في بعض الأحيان تحتوي على حوارات أو مواقف ترتبط بالعديد من الأحداث أو المواقف التي حدثت في فترات سابقة، لذالك كان هناك المزيد من المشاهد أو اللقطات تدخل في مشهد ما لتوضيح الحالة أو الموقف الذي يرا الافصاح عنه، وهناك الكثير من الأعمال الدرامية تستند إلى (الفلاش باك) في تفسير المضمون مثل المسلسل العربي (رافت الهجان) حين يتكلم ضابط المخابرات المصرية لزوجة رافت عن الأحداث والمواقف التي تعرض لها رافت قبل سنوات فيظهر رافت الهجان بنفس المواقف أو الأحداث التي يتكلم عنها الضابط بمشاهد درامية متسلسلة ثم يعود ضابط المخابرات ويكلم الزوجة عن مواقف أخرى لرافت ويظهر مرة أخرى بالمواقف التي تكلم عنها الظابط وهكذا .

المقدمة أو الجبهة ***Foreground***

مقدمة اللقطة أو الصورة، حيث ان للقطة أو الصورة ثلاث مناطق رئيسية، وهي المقدمة (***Foreground***) والوسط (***middle***) والخلفية (***background***)، و منطقة المقدمة أو منطقة الصدر كما تسمى في بعض الأحيان تكون اول الصورة أي باقرب نقطة عن الكاميرا .

المسافة الفوق الرأس ***Head room***

هي المسافة المحصورة ما بين فوق رأس المذيع أو الممثل أو أي شخص يصور وما بين أعلى الشاشة، وهي بالعادة تكون بمساحة معقولة أي ان لاتتجاو الخمسة انجات ولا تقل عن انجين حسب رؤية المخرج وما يروم، وهي غير ملزمة بكل الأحوال بل حسب الظروف المتاحة وحسب التكوين الصوري وحسب ما هو مرسوم من فكرة أو هدف .

تحويل السينمائي إلى تليفزيوني ***Telecine***

يستخدم هذا المصطلح للأفلام السينمائية التي ستتحول إلى التلفزيون وذلك من خلال نقل الفيلم السينمائي من شريط فلمي (سينما) إلى شريط تلفزيوني، كان يحول من فيلم (*35*) ملم أو (*16*) ملم أو (*8*) ملم إلى شريط تلفزيوني، وفي المحطات التلفزيونية عادة أجهزة خاصة بالتحويل تسمى تيليسينما .

صمت ***Mute***

مصطلح يعني ظهور صورة دون صوت، بان تعرض صورة فلمية وهي لا تتضمن أي حركة صوتية، وكثير من المخرجين يستخدمون الصمت كجزء أساس من التعبيرات في الأفلام السينمائية كون ان للصمت دلالات عديدة .

على الهواء ***On the air***

مصطلح يقال عندما يكون الاستديو بالجو أو على الهواء عندما يكون البرنامج يذاع مباشرة للجمهور والإستوديو المستخدم يصور بعدة كاميرات، وبالعادة تكون كاميرا واحدة على الاقل تعرض على الهواء مباشرة حتى يكون القطع على الكاميرات الاخرى، وهنا على الذي يعمل بالإستوديو ان يراعي هذا المصطلح حين يجد ان مصباح الـ (***On the air***) قد توهج بمعنى ان لايتحرك داخل الإستوديو ولا يتكلم والا فان ما سيقوم به سينقل على الهواء مباشرة وبالتالي سيفسد المشهد أو اللقطة المنقولة .

لقطة استعراضية ***Pan***

حركة من حركات الكاميرا، تستخدم عندما نريد استعراضاً عاماً للمكان بواسطة إدارة الكاميرا يمينا أو يسارا على محورها الراسي فوق الساند الثلاثي للكاميرا، ويمكن

للمصور ان يستخدم هذا المصطلح حتى مع الكاميرا المحمولة على الكتف، وهذه المفردة اختصار لكلمة (*panorama*) أي بمعنى استعراض.

فحص ***Preview***

التأكد من خلال فحص الصورة قبل عرضها على الجمهور، كان نفحص التصوير أو التسجيل أو نقل المؤثرات قبل البث أو العرض النهائي وقد تحمل الكلمة معنى اسم نفس الجهاز الذي نفحص عليه الصورة قبل العرض.

اسطوانة العناوين ***Roller captionh***

طريقة قديمة تعتمد على شريط مكتوب كمقدمة للبرنامج، حيث يتحرك الشريط وعلى شكل دائري من الأعلى للأسفل أو من اليمين إلى الشمال أو بالعكس أمام الكاميرا، وكانت هذه الطريقة أو التقنية تستخدم بالسابق قبل ظهور إمكانيات الحاسوب بان تنفذ بها أعمال التايتل أو العناوين إلا أنها الآن أصبحت محدودة للغاية وفقط في الإستوديوهات المتقادمة، حيث دخلت تقنيات الكومبيوتر وجعلت مثل هذه الأمور غاية في السهولة والبساطة في التنفيذ .

مدير الإستوديو ***Studio floor manager***

مدير الإستوديو المسئول عن تنفيذ المشاهد داخل الإستوديو، وله العديد من الصلاحيات في تنظيم العمل داخل الإستوديو وتوفير المتطلبات أو الاحتياجات اللازمة للتصوير داخل الإستوديو، وهو بطبيعة الحال تحت إمرة المخرج الذي يتصل به كثيرا لتنفيذ تعليماته أثناء تواجد المخرج في غرفة التحكم (مدير الإستوديو)، وهو يعد بمثابة ممثل عن المخرج داخل الإستوديو بحكم انه على اتصال دائم به أثناء العمل بواسطة سماعات خاصة.

الموضوع ***Subject***

الشخص أو المادة أو أي موضوع يراد تصويره ليكون موجودة امام الكاميرا، وعادة تكون موضوعات متعددة أمام الكاميرا فيحدد المخرج ما يريد من تلك الموضوعات المتعددة ويبلغ المصور بما يريد تصويره خصوصا عندما تكون أكثر من كاميرا تصور في الموقع أو الإستوديو .

تركيب لقطة فوق الأخرى ***Superimpose***

طريقة من طرق المؤثرات الصورية، تستخدم للانتقال من لقطة في إحدى الكاميرات إلى لقطة أخرى أو دمجهما معا في نفس المشهد أو اللقطة، وبالعادة يستخدم هذا المؤثر مع العديد من الأشكال كان تكون لقطة وسط دائرة والدائرة في لقطة أخرى ليتم توصيلهما ببعضهما مما يعطي إحساسا باحدى اللقطتين تظهر من خلال الأخرى .

(**لقطة ثنائية**) ***Two shot***

لقطة تصويرية تشمل وتستعرض شخصين فقط، وكثيرا ما تستخدم هذه اللقطة في تصوير الأعمال الدرامية، وتسمى هذه اللقطة في بعض الأحيان لقطة ثنائية كان يظهر بطل الفيلم وجانبه أو بالقرب منه شخصية أخرى كعشيقته أو غريمه أو أي شخصية أخرى .

تحرك للأعلى أو للأسفل ***Tilt***

حركة من حركات الكاميرا التي تستخدم لاستعراض موضوع من الأسفل إلى الأعلى أو من الأعلى إلى الأسفل ويقال (***Tilt up***) عندما نحرك الكاميرا من الأسفل إلى الأعلى لنستعرض أعلى الموضوع الذي نريد استعراضه، بينما نقول (***Tilt dwon***) عندما نريد استعراض أسفل الموضوع بان نحرك الكاميرا من الأعلى إلى الأسفل .

حركة جانبية ***Track***

حركة من حركات الكاميرا المستخدمة بالتصوير السينمائي والتلفزيوني، حيث تكون بالعادة الكاميرا على عجلات في مكان التصوير فتحرك الكاميرا للامام أو الخلف ، ويقال ***track in*** عندما تتقدم الكاميرا إلى الامام لاعطاء لقطة مركزة وضيقة ،ويقال ***track out*** عندما تنسحب الكاميرا إلى الخلف لاعطاء لقطة طويلة واسعة .

(**لقطة ثلاثية**) ***Three shot***

لقطة تصويرية تشمل استعراض ثلاث أشخاص فقط وكثيرا ما تستخدم هذه اللقطة في تصوير الأعمال الدرامية، وتسمى هذه اللقطة في بعض الأحيان لقطة ثلاثية كونها تستعرض ثلاثة اشخاص، كأن يظهر بطل الفيلم وجانبه أو بالقرب منه شخصيتين .

شريط الفيديو *Video tape*

شريط مغناطيسي بنوعية قديمة حيث كان بالسابق يتم التسجيل على انواع من الاشرطة المغناطيسية أي قبل ظهور الاقراص الليزرية الـ(**CD**) وقبل ظهور الأشرطة التي تتعامل مع التقنيات الـ (***DIGITAL***) الرقمية كاشرطة الـ (***SX BETACAM***) أو الـ (***DVD***) أو (***DIGITAL BETACAM***) أو (***DVCAM***) أو النقل عبر الهارد المتنقل أو الذاكرة المتنقلة (***FLASH RAM***) الـ (***PORTABLE ـ REMOVIBLE DISK*** (***HARD - MOBILE HARD***) أو الـ (***external hard***)، والشريط المعناطيسي يسجل عليه الصورة والصوت بالطريقة المتوافقة وهو بالعادة الشريط المستعمل في التسجيلات التلفزيونية ومن انوعه اشرطة (***one inch***) و (***betacam***) و (***VHS***) و(***betamax***) و(***u matic***) و (***tow inch***).

تعديل بؤرة العدسة *TO FOCUS*

عملية يقوم بها المصور أو مساعده، تهدف إلى توضيح الصورة للموضوع المراد تصويره، فهناك قد تكون مواضيع أو عناصر عديدة في اللقطة الواحدة مثل ان يكون في اللقطة مجموعة كبيرة من الممثلين ويكون ممثل واحد فقط واضح في اللقطة، وتكون المجموعة البقية غير واضحة، أو ان يكون موضوع من المواضيع في نفس الصورة واضح وباقي المواضيع تكون غير واضحة، كأن تكون الخلفية واضحة والمقدمة مبهمة وفي توضيح المقدمة تسمى العملية بالتعديل البؤري للعدسة .

الناظور – الواجد – محدد الرؤية *View finder -VIEWER*

الناظور أو المنظار الذي يشاهد المصور منه تكويناته ويكون هذا الناظر على شكل شاشة صغيرة موجودة خلف الكاميرا الفوتوغرافية وفي الكاميرا التلفزيونية يكون بالجانب في بعض الاحيان، حيث يستطيع المصور من خلال هذا الناظور ان يحدد صورته التي يريد ان يلتقطها، وما تجدر الإشارة له ان الناظور في الكاميرات التلفزيونية الـ (***DIGITAL***) الرقمية يكون على شكل (***LCD***) شاشة عرض كرستالي أو بلوري .

المازج ***Vision mixer***

الشخص الذي يقوم ـ حسب تعليمات المخرج ـ بتنفيذ القطع أو المزج بين الكاميرات أو تلاشي لقطة داخل اخرى، وينفذ البرنامج التلفزيوني أو الفلمي خلف المازج الصوري، وذلك بناءا على النص المعد من قبل المخرج أو بناءا على أوامر المخرج الذي يجلس بجانبه ويقدم إيعازاته، وفي بعض الأحيان يقوم المخرج بنفسه بالجلوس خلف المكسر ويقطع أو يمزج هو بنفسه، وعادة يكون المازج متضمن للكثير من الحيل والخدع التلفزيونية أو المؤثرات الصورية وهو يرتبط بمجموعة كبيرة من الكاميرات والفيديوهات والخلفيات والحاسبات وبعض المعدات الأخرى التي من شأنها تدخل في العمل الانتاجي.

لوحة الارقام أو مؤشرة اللقطة أو حامل المؤشر ***Clap-bord , Clapper boy , clquette[1] ,slate[2]***

كلاكت، لوحة ارقام يكتب عليها رقم المشهد ورقم اللقطة وعدد المرات التي يقوم بها تصوير اللقطة، وهذه الوحة تساهم في معرفة تسلسل الفلم ،حيث ان اللقطات التي لاتكون متسلسلة كما في تسلسلها في السيناريو أو كما هي في نص المخرج ، بل انها مكون بشكل اخر غير منظم أثناء التصوير ،حيث يتم التنظيم في مراحل المونتاج الصوري واعتمادا على تسلسل الأرقام الخاصة بالمشاهد واللقطات التى تكون مكتوبة على اللوكة "الكلاكيت"، ويعد مسئول الكركيت واحد من المساعدين الأساسيين للمخرج كونه يحمل مسئولية تنظيم وترتيب المشاهد فى عملية المونتاج وكونه يتحمل مسئولية السيطرة فى بعض المشاهد لإعطاء إشارات البدأ للحركة لفرق التفجيرات أو المؤثرات الخاصة ولمجاميع الكومبارس وما إلى ذلك، لذا فهو مهم للغاية.

---

(١) سيد علي – المصطلحات السينمائية في خمس لغات، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١ ص١٠

(٢) احمد كامل مرسي ومجدي وهبة – معجم الفن السينمائي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣ ص٦٩

التكوين الصوري في الإخراج

أساس العمل الإخراجي هو الخلق، فالقدرة على الخلق هي الكفيل في ان يكون الإنسان مبدعا أو فنانا، وما لم تتوافر هذه الخاصية الأساس لايمكن ان تكون ابداعات أو فنون، فمخرج لا يتمتع بالقدرة على الخلق الصوري أو التكوين الصوري، معنى ذلك انه لا يمتلك الحق أو القدرة أو الكفاءة الكافية لان يتمتع بمفردة مخرج، أي انه لا يمكن ان يكون مخرج ما لم تكن له القدرة الكافية على الخلق الصوري أو الإمكانية على التشكيل أو التكوين، ان العنصر الأساس في عمل المخرج التلفزيوني أو السينمائي هو التكوين الصوري، فهو الأساس الذي يستند في التعبير والدلالة على أي فكرة أو رؤيا ان لم تكن الرؤيا هي التكوين بحد ذاتها، فاي رؤيا انما هي مجموعة من التكوينات التي تعبر عن موقف أو حدث يروم الرائي التجسيد، والتكوين الصوري هو الدعامة التي تكمن في العمل الإخراجي الصوري لتحقيق الرؤيا، وما لم يتمتع المخرج بالقدرة أو الإمكانية على الخلق والتكوين الصوري فانه لا يستحق ان يصنف ضمن تصنيفات المخرجين، بل انه لا يتمتع بابسط المواصفات للعمل في الإخراج .

نعم بما وصف اعلاه وبما تم تناوله من قسوة في توصيف المخرج تكمن اهمية الخلق الصوري في الإخراج ، فمن اولى المهمات التي يجب ان يتمتع بها المخرج في عمله هو الخلق المرئي أو الصوري، فهذه المهمة انما هي الكفيلة في خلق التعبيرات المرئية التي تحقق الدلالة للمتلقي بان يدرك رواية العمل الذي يقوم به المخرج نفسه، كالفيلم السينمائي أو التمثيلية التلفزيونية أو الفيلم التسجيلي أو الاغنية أو التقرير أو البرنامج الخ، لذلك فان التكوين الصوري هو القاعدة الهامة والمؤسسة للمشهد أو اللقطة التي تظهر على الشاشة السينمائية أو التلفزيونية، ومن هنا كان لزاما ان يتمتع المخرج بإمكانيات الخلق الصوري المتعدد والمتنوع ايضا لكي تتحقق العملية والقدرات الإخراج ية، فكل الأعمال التي يقوم بها المخرج السينمائي أو التلفزيوني انما هي أعمال اولا واخيرا مرهونه بما يتحقق على الشاشة من تشكيلات مرئية معبرة عن افكار أو توجهات ترسم الفيلم (ان قواعد تركيب الصورة وتكوين المنظر، ليست نوعاً من القوانين، بقدر ما هي إشارات أو علامات تكشف عن كيفية استجابة الناس لتوزيع الخطوط والظلال والألوان والايقاع[1]

(1) stasheff , Edward and others , the deprogram – its Directing and production 5th ed , hill and wamg , N Y , 1976 , pp97 .

والواقع ان هذه التشكيلات هي ذات العناصر المجتمعة لبناء الوحدة المرئية في الفيلم، حيث ان الفيلم يتكون من صورة وصوت وغالبا ما تطغي الصورة على الصوت بحكم السهولة التي تمنحها في الفهم كونها لغة أكثر صراحة من الصوت، والصورة بشكل عام تشكل جزء كبير من فيلم يفوق النصف في أكثر الاحيان، أي انها التعبير الأكثر استجابة بل وأكثر دلالة في أكثر الحالات، وهذا الامر انما يعد من البديهيات، كون ان أي فيلم لابد وان يتمتع بصورة خصوصا وانه لم يكن له ان يكون على الوجود الا بعد اكتشاف الفيلم السينمائي المطلي بهاليدات الفضة التي ترسم الصورة المرئية، أي ان الفيلم السينمائي لم يظهر الا بعد ظهور الصورة الفوتوغرافية التي غيرت وخلقت كم هائل من العروض والانواع في المشاهدات المرئية، وما يؤكد ذلك ان حتى التلفزيون لم يكن له إمكانيات الظهور الا بعد ظهور الصورة الفوتوعرافية، وهو ما يعزز في ان نقول أو نؤكد من ان الصورة وتشكيلاتها هي العقدة أو المشكلة التي تقف في الفيلم ما لم تتنظم عناصرها، فاي فيلم لابد وان يتمتع بصورة وصوت، وما لم تكون صورة أو صوت لايكون هناك فيلم، وهنا لابد للاشارة إلى ان حتى الأفلام الصامتة تحتوي على عنصر للصوت، بمعنى ان الموسيقى المرافقة مع عرض الفيلم تشكل العرض، اى ان الصمت هو عنصر من العناصر التعبيرية للصوت، ولا نريد التوغل هنا في هذه الجوانب قبل ان نبين ماهية التكوين الصوري الذي يؤسس الفيلم ويخلقه، ودونه لا يتحقق أي انجاز أو عمل وذلك لان الفيلم أو العمل الفيلمي اقترن بما يعرض من صورة فيلمية منظورة مرئية، ولا يمكن لاي عمل مهما بلغ موضوعه أو طرحه ان يحقق النجاح أو التاثير بالمتلقي من دوت التكوين الصوري وكان ماشيلي قد اكد ذلك حين قال (مهما كان الهدف من السيناريو يجب ان يتم تكوين المناظر بحيث تؤكد الجوانب الهامة للصورة وتوحي للمشاهد بالاستجابة النفسية المقصودة . ولاشك ان التفكير بالصورة والاهتمام من جانب المصور بوسائل التكوين النفسية سيؤديان إلى خلق الجو المطلوب)[١] .

هناك كم هائل من العناصر التي تخلق التكوين الصوري في الفيلم أو العمل السينمائي والتلفزيوني كالخطوط والألوان والكتل والسطوح والظلال والإضاءة والممثلين وحركاتهم والتقنيات الرقمية التاثيرية في الصورة (الكرافيك) والديكور والأزياء والإكسسوارات والماكياج والاليات والعدد والفضائات والفراغات وعناصر أخرى كثيرة

---

(١) جوزيف ماشيلي – التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة هاشم النحاس، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٨٣ص٣٠

تحقق الصورة من حيث الشكل المرئي الذي يمكن ان يتحسسه المتلقي (المشاهد) ليحلل ويفسر من خلال المشاهد، أي ان العناصر التي نتحدث عنها انما هي التي تعني المتلقي، وهي التي تجعله يفكر ويفسر الفيلم ليتخيل كيف ما يشاء في الأحداث التي يتوقعها أن تحدث ومن ثم تكمن عملية الاستجابه للعمل وتكمن حالة التلقي والتاثر بالانتاج المعروض أمامه، كان يخلق التكوين تاثير بان يدفع المتلقي إلى البكاء أو الضحك أو الغضب أو الشفقة .

قدرة المخرج في التحكم بعناصر التكوين الصوري هي الغاية المنشودة منه في ان يبهر ويشوق المتلقين، فهذه العناصر المكونه للصورة ما لم يتحكم بها المخرج ويتصرف بها بالشكل الامثل والانسب لا يمكن له ان يخلق أي تاثير أو أي نوع من انواع الاستجابه كون ان البقاء على نفس التكوينات ونفس العناصر المكونه للصورة خلق لنوع من الترهيل والتمطيط، وهو الامر الذي غالبا ما يبعد المتلقي من التلقي بمعنى اخر انه الفشل بعينه، اذن لابد للمخرج من ان يدرك كل عناصر التكوين الصوري لينشيء تكويناته التي تؤثر بالمشاهد كي تنقله إلى عالم لم يشاهده أو لم يتوقعه، كما يفعل المخرج العملاق ستيفن سبيلبرغ بأن يخلق عالماً كونياً جديداً في الأفلام التي يخرجها كان يبتكر شخصية مثل(أي تي) أو الفك المفترس أو الديناصور ويدمج هذه الشخصية بكم هائل من التشكيلات الصورية عبر وفرة من الحشود المرئية المألوفة وغير المألوفة، وكذلك هو الحال في الفيلم (*Lord of ring*) سيد الخواتم التي ننتقل إلى عالم فانتازي عجيب يبعث في داخلنا الغرابة ويبهرنا بنوع الصور الجدية والتشكيلات التي لم يسبق لنا وان شاهدناها سابقا، أو كما نشاهد من تفاصيل غريبة اثر تشكيلات مرئية افترضها لنا فرانسيس كوبولا في فيلم(*Apocalypse now*) (الرؤيا الان) لتتولد لدينا رغبة حقيقة في متابعة سير الأحداث لتكميل رواية العمل .

هناك ثلاثة انواع لتكوين الصورة أو تركيبها يقوم بها المخرج في عمله وهي :

١ـ التكوين بواسطة التصميم (***composing by Design***) .
٢ـ التكوين بواسطة الترتيب (***composing by arrangement***) .
٣ـ التكوين بواسطة الاختيار (***composing by selection***)[١] .

---

(١) ***stasheff , Edward and others , the deprogram – its Directing and production 5th ed , hill and wamg , N Y , 1976 , pp90-110.***

وهنا لابد من التذكير بان هناك امر هام في التكوين الا وهو البساطة حيث ان الابتعاد عن التعقيد من شانه ان يريح العين للمتلقي ومن شانه ان يؤثر بشكل فعال أكثر من التكوين المزدحم أو المعقد وقد ذكر ماشيلي بهذا الخصوص (من الممكن الكشف عن سر التكوين الجيد في كلمة واحدة هي : البساطة . فالتكوين المعقد أو المزدحم – حتى لو كان يتبع كل قواعد التكوين الجيد – لن يكون له من التاثير الفعال ما للتكوين البسيط . والتكوين البسيط هو التكوين الاقتصادي في استخدام الخط والشكل والكتلة والحركة . وهو التكوين الذي لايشمل سوى مركز اهمية واحدة، ويتميز باسلوب موحد يحقق التكامل الهارموني بين زوايا الكاميرا والإضاءة والقيم اللونية)[1] .

التوازن الصوري

التوازن والتكامل في الصورة واجب لتحقيق تكوين مناسب أو ملائم أو متوائم بين الموجودات في داخل التكوين أو التشكيل وهذا الامر انما يتطلب خبرة وموهبة وذكاء وادراك لكل الموجودات أو المكونات، حيث ان كل هذه التشكيلات أو التكوينات انما لا تشكل من تلقاء نفسها أو انها تكون بالصدفة، بل ان هناك من يقوم بهذه المسائل التي تشكل الكادر المناسب للأحداث أو للدراما المطلوبة في العمل، فهناك كم هائل من التدابير يقوم بها المخرج لتحقيق التوازن أو التوائم للكادر منها ما هو في حركة الكاميرا وحركة العدسة ومنها ما هو في حركة الديكور أو حركة الممثل والإكسسوارات والمكونات الأخرى في الكادر الصوري أو الاطار النهائي الذي يرتقيه المخرج،ويرتبط التوازن الصوري بالجانب النفسي عند المتلقي الذي يتاثر بالمكونات الصورية امام عينيه لذلك فان أي مكون صوري يحتاج إلى توازن كي يحقق راحة أو استقرار لدى المتلقي، فمن شان أشكال بسيطة غير منظمة أو منظمة وفق هدف معين من شانها ان تخلق حالة من الحالات النفسية المؤثرة عند المتلقي،ويقول بهذا الصدد جوزيف ماشيلي في كتابه التكوين في الصورة السينمائية (يرتبط التوازن في الحياة الواقعية بالوزن الطبيعي للأشياء، بينما يرتبط التوازن في الصورة بالوزن النفسي الذي يتاثر بنسبة انجذاب العين لمختلف

---

(١) جوزيف ماشيلي – التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة هاشم النحاس، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٨٣ص١٣٩ .

عناصر التكوين في الصورة)[1]، والتوازن يرتبط بالتكوين الصوري وقواعده التي من شانها ان تمنح العديد من الايحاءات أو الدلائل لتفسير وتحليل العمل عند المتلقي، فعلى سبيل المثال بحركة كاميرا ما يمكن ان نعظم شخص ما بان نصوره من الأسفل ومن ثم نتدرج إلى راس ممثل ما يظهر تشكيل مغاير لتشكيل ان يكون الممثل بملئ الشاشة دون ان يوجدان فراغ وبتقريب شخص ما وابتعاد شخص اخر عن الكاميرا ينخلق تكوين مغاير لتكوين يظهر الشخصان بنفس بعد المسافة عن الكاميرا أو عن مكونات اللقطة الاخرى.

ثمة امور يتخذها المخرج أو المصور ليخلق كم هائل من التشكيلات أو التكوينات الصورية تحفز على اضفاء مود خاص للحالة أو الموقف الذي يتجسد في دراما السينما أو التلفزيون فمثلاً يمكن ان تخلق بحركات الممثلين بابتعادهم أو اقترابهم من بعض أو من الكاميرا التي تصورهم كم من التوازن يخلق تناسق الارتفاع بين الاغراض في الكادر واختلاف المسافة الذي يؤدي إلى تغيير الاحجام والنسب ان تغيير لزاوية العدسة (أو بالزووم) يتغير الحجم للشخص أو الموضوع الذي نريد تصويره بإظهاره بالكادر حيث كما هو معروف بمجرد الدخول (***zoom in***) على وجه الممثل فان وجهه سيهيمن على الكادر من خلال كبر الحجم للوجه والذي يحقق بإمكانيات العدسات التي تضاعف الاحجام ايضاً تغيير الإضاءة يمكن ان يغير من الدرجات اللونية أو الظلية حيث ان الكثير من الألوان تبرز وتكتسح الألوان الأخرى من خلال كم الإضاءة المسلطة التي تتفوق على كمية الإضاءة اتلأخرى والتي تعكس بالتالي كم من الألوان يفوق كل الألوان المنعكسة من الإضاءة غير المساوية أو الموازية للكم في الإضاءة يمكن لاتجاه الكاميرا التي كثيراً ما تعكس واجهة النظر للمتحدث أو وجهه نظراً المتلقي والتي تعبر عن تشكيلات متعددة وحسب ما هو مرسوم من قبل المخرج ارتفاع الكاميرا وانخفاضها يحقق تشكيل وتنويع للمكونات في ان تظهر بحالات وأشكال متباينة ومختلفة تحريك المكونات وتغيير اوضاعها أو تغيير وضعيات الشخصيات باسلوب التجميع وعلى أشكال متنوعة كان يقف الممثل امام الكاميرا بوجهه ومن ثم يقف امام الكاميرا بجانبه الايمن أو بظهره أو بأشكال وحكات عديدة ومختلفة للغاية .

---

(١) جوزيف ماشيلي – التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة هاشم النحاس، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٨٣ص٥٩ .

يقـول مليرسـون في كـتابه تقنـية الإنـتاج التلفزيونـي بـأن الـتوازن يـتحقق بجملة من الاختـيارات أو الحركات أو التكوينات التي يعتمدها المكون للكادر ويحدد أربعة نقاط في أساس لتحقيق التوازن الصوري داخل الكادر وهي كالآتي :

١ـ حجم الموضوع داخل الإطار .

٢ـ موقع وموضع الغرض أو الموضوع .

٣ـ علاقة الموضوع بما يحيط به ، وعلاقة الموضوعة بعضها البعض .

٤ـ توزيع الأضواء والظلال والألوان (tone) ودرجة الانسجام فيها .

فحجم الموضوع داخل الإطار أي حجم اللقطة للموضوع كان يكون الحجم متوسط يختلف ويتغير من حيث التفسير عند المتلقي عن الحجم الكبير (close up) أو الحجم البعيد اللقطة من حيث الحجم ، كذلك ان هذا الحجم له دلالات أخرى في إسهاب باقي المكـونات للقطـة الأمـر الـذي يحتم بان يكون الحجم مدروس مع الأحجام التي ستظهر تعـبيرات عديدة على أساس الأحجام التي تحدد ظهور كل جزء من تلك الأشياء المكونة للكـادر ، لـذا كـان هـناك إمعـان وتوخـي في تحديـد العلاقـات مـا بين الأشياء لتحقيق الأغراض أو الموضوعات التي ستنشب جراء هذا الاختيار للحجم والموقع .

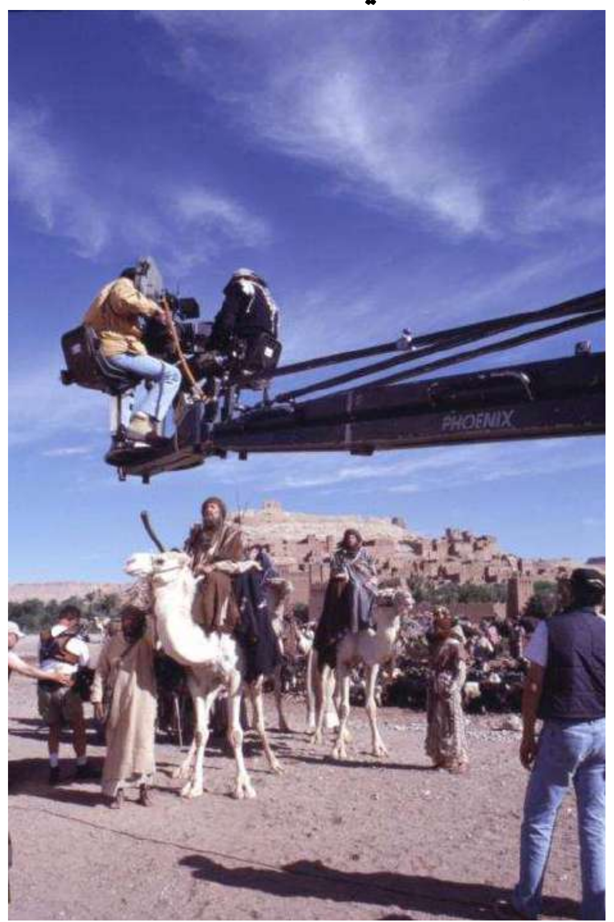
أيـضا اللـون يعمـق الأشياء ويمنحها خصوصيات للانفراد أو السيادة والهيمنة على مكـونات الأشياء الأخرى في الكادر ، فعدة مكونات تتنافس في داخل إطار الكادر لتنال السيادة ، هذه الأشياء ما لم يكن للضوء حصة في ان يبلورها ليجعلها تطغي أو تبرز فإنها سـتكون مهملـة وغـير مؤثـرة ، ان لن تكن مخفية تماماً عن الأنظار ، فالإضاءة هي التي تسلط الأنظار نحو الأشياء التي تضيئها ولا وجود لأي شيء في السينما أو التلفزيون ما لم تكـون عليها إضاءة ، بمعنى ان قيمة الأشياء المكونة للكادر تتجلى بقيمة الإضاءة المركزة علـيها ، وهـو مـا يمنحها اهتمام وتركيز للتصدر أو الإهمال ، وحتى الأشياء المهملة في الـتكوين لايمكـن ان تـتحقق أو تـبرز في الكادر دون ان يكون للإضاءة دور بها فالإضاءة القـوية أو المركـزة الـتي تعطي قوة وتأثير للأشياء التي تسقط عليها يكون وقعها معاكس للأشياء التي تهمش في إضاءة خافتة أمام الإضاءة القوية على الأشياء الأخرى ، وهو ما يقـود ان يحـتمل الكادر تفسير أو دلالة جديدة للتكوينات عبر نوع الإضاءة المسلطة على مفردات الأشياء التي تشكل الكادر الصوري .

المشتركون في العملية الإنتاجية للإخراج

١.مدير التصوير:

وهـو الـشخص الـذي يقـع علـى عاتقـه إدارة التـصوير من تصوير وإضاءة وتكوين ومناظـر وهـي مـا ترتبط بجملة من المهام المتعددة المرتبطة بمساعديه من مصممي الإضاءة ومـصممي المناظـر ومنفذي الديكور ومساعدي التصوير حين يقوم هذا الشخص القائد الـذي يكـون بالعادة بالمركز الثاني بعد المخرج من حيث مهمة القيادة يقوم بتوجيه أولئك العـاملين معه وتنفيذ المشاهد الصورية التي يرسمها المخرج على الورق أو يصفها المخرج علـى الـورق كـتابةً فيجـسدها (مديـر التـصوير) علـى شـكل صـورة مرئية من خلال مـساعديه وأدواتـه والعاملين معه الذين يكونوا تحت إمرته ، ويمتاز هذا الشخص بعقلية واسـعة جـدا وذكاء مفرط وحس جمالي كبير وخيال خلاق ، تساعده هذه المميزات على الابـتكار الـذي يخـدم الفلـم الـذي يعمل به ، وتساعده هذه الميزات على ان يقترح على المخـرج بجملـة مـن المقترحـات التي تنفع العمل وتدفعه إلى الإمام وغالبا ما ينظر المخرج بمقترحـات مديـر التـصوير بكونه الشخص الثاني في العمل من حيث إدارة الفلم صوريا ومديـر التـصوير لا يقـل شـأنا عـن أولـئك العمالقة في الأعمال السينمائية كونه يمتلك قـدرات تفكيريـة وخـبرات جماليـة وممارسـات عملية تؤهله في ان يبتدع جملة من الصور والخـيالات والافتراضـات والجمالـيات الـتي تـنقل العمـل الفـني مـن حـال إلى آخر ، وللأهمية التي تقع على عاتق هذا الشخص يلاحظ ان مدراء التصوير لهم خصوصياتهم ومكانـتهم في المحافل الفنية لدرجة ان بعض أولئك المدراء يشترطون العديد من الشروط للمـوافقة على الاشتراك في بعض الأعمال السينمائية أو التلفزيونية العملاقة ، حيث ان بعـض المـدراء يمـتلكون مـن قـوة الشخـصية مـا تفـوق قوة شخصية المخرج نفسه بحكم المـسؤوليات الـتي تقـع على عاتقه وحكم النتائج المنشودة من العمل ومن الجدير بالذكر هـناك مـدراء التـصوير عمالقـة عملـوا مع مخرجين لا يمتلكون شهرة عالمية واسعة بحجم الشهرة التي يتمتع بها مدير التصوير كمدير التصوير (جاك هيلديارد) الذي عمل مديرا لتصوير فلم (المسألة الكبرى) مع المخرج محمد شكري جميل .

((استخدام المخرج زوايا غير تقليدية إصرار على تحقيق مزيد من المؤثرات المرئية التي من شانها ان تحقق الكثير من النجاح أو الاستقطاب للمتلقين والتي يمكن أن تسمى بالتشويق وذلك كون ان هناك المزيد من المناظر سيشاهدها المتلقي لأول مرة))



٢. السينارست

حرفة السيناريو أو ان اصح التعبير السينارست واحدة من أهم الحرف أو الصنعات على مستوى العالم كونها صنعة ترتقي إلى حدود واسعة وعميقة في ذات الوقت ، وهذه الصنعة الخطيرة التي تمتد إلى كل أنحاء العالم أو انها تنتشر في كل بيت وبكل ساحة أو كازينو من خلال التلفزيون الذي يعرض الأعمال التلفزيونية المستندة إلى السيناريو ، هذه الصنعة قد تبدو سهلة وبسيطة للغاية من حيث الجهد البدني أو الجهد العضلي الجسماني ، إلا أنها بالواقع من اعقد وأعمق وأصعب المهن ، فبالوقت الذي لا تحتاج به

هذه المهنة أو الصنعة إلى معدات أو مكائن ثقيلة أو أنها لا تحتاج إلى عمال وفنيين ولا تحتاج إلى تمويل أو أنها لا تحتاج إلى مكان محدد أو زمان محدد كونها تحتاج إلى ورق وقلم فقط لكي تكون هذه الأوراق فيما بعد سيناريو ، فإنها مهنة تحتاج إلى خيال ورؤيا عميقة للغاية بل أنها تحتاج إلى تفكير وإسهاب عظيم كي يتحقق موضوع جدير بالمشاهدة ، والواقع ان السينارست يمكن ان يكتب نصه في كازينو بسيط أو في غرفة متواضعة على السطوح ويمكن في ذات الوقت ان يكتب السيناريو في أفخم القصور وأعظم المنتجعات أو الفنادق العالمية ، وهذا الموضوع لا يشكل معضلة أمام السينارست الذي يكتب نصوصه الإبداعية ، حيث ان هناك من الكتاب قد كتبوا أروع النصوص بأماكن متواضعة كالكاتب الكبير صباح عطوان الذي أثرى الدراما العراقية بأروع النصوص التلفزيونية والسينمائية ، وكذلك هو الحال مع المزيد من الكتاب العرب وخصوصا المصريين الذين برعوا في كتابة السيناريو[١] ، بينما نجد ان مثل هذا الحال لا يمكن ان يتم أو يحصل مع باقي المهن التي عادة ما تحتاج إلى كم كبير من المشتركين وكم هائل من المعدات لربما ، كمهنة المهندس الذي يحتاج إلى معدات ثقيلة عديدة ويحتاج إلى مهنيين معه وعمال والى مواد إنشائية أو مواد أولية كي ينشا عمارة على سبيل المثال ، أو كمهنة الطيار الذي يحتاج إلى طائرة والى مطار والى فنيين يهيئون الطائرة للإقلاع والى أمور أخرى عديدة كي يمكن ان يعمل ، لكن يلاحظ ان كاتب السيناريو لا يحتاج إلى مثل هذه المعدات الكبيرة والثقيلة ولا يحتاج إلى مواد أولية أو فنيين الخ بل انه يكتب السيناريو بمفرده ولربما بمعزل عن الناس في بعض الأحيان ، فهو يمكن أن يكتب نصوصه حتى وهو في السجن لا سامح الله

طبيعة عمل كاتب السيناريو ليس بالضرورة ان تكون معقدة وصعبه كما يعتقد البعض للحدود التي تجعل من السينارست رجل خارق وذو معجزات ، بل هي حرفة أكثر مما هي موهبة في اغلب الأحيان ، حيث ان كاتب السيناريو يستند في الكتابة على قدراته التنظيمية وعلى قدراته الوظيفية في ترتيب عناصر الصورة والصوت وتنسيقها

---

(١) هذا الحال لا يعمم مع كافة الكتاب فهناك من الكتاب ما ينفق عليهم آلاف الدولارات للإقامة بأفضل المنتجعات كي يقدموا نصوص مميزة ، وبطبيعة الحال مثل هؤلاء الكتاب هم ممن احترفوا السيناريو وقدموا الروائع من الأعمال السينمائية العالمية كايان فلمنك الذي كتب العديد من أفلام جيمس بوند .

بشكل يبسط ويسهل عمل المخرج في فهم أو تفسير الفكرة التي يراد تحقيقها من السيناريو أو الفيلم ، فقدرة السينارست على تجسيد وتفصيل العمل هي الأساس في عملية الكتابة، وما لم تكن هناك مقدرة على التفصيل للأحداث من خلال اللقطات أو المشاهد فليس هناك سيناريو على الإطلاق ، التقطيع الصوري الذي سينشأ من الفيلم أو الإنتاج الفني إنما هو وليد للسيناريو ، فأي تقطيع للأحداث يظهر في العمل الفني إنما هو من الهام وفعل السيناريو الذي منح المخرج التصور بان يكون التقطيع .

الكتابة السيناريوية هي ليست كتابة قصصية أو روائية فحسب إنما هي كتابة تخصصية بحتة، لذلك فان السيناريو يعد جنس مستقل عن باقي الأجناس الأدبية[١]، كجنس الرواية أو القصة القصيرة أو المسرحية أو الشعر أو القصة الطويلة أو النثر الخ، بل هذه الكتابة لها خصوصيات عديدة ومراعاة جمة، وذلك في وصف الأحداث ضمن تحديدات واسعة ومعروفة في فهم وإدراك العمل الفيلمي، ذلك لان السيناريو أساسا وجد لوصف الأحداث كي يخلق خيال واضح لبناء مشروع فلمي أو مرئي بالدرجة الأولى، لا ان يكون مقروء كما في باقي الأجناس الأدبية الأخرى، فكمية التجسيد في وصف المشاهد هي المعيار الحقيقي للسيناريو، وكل سيناريو يحمل كمية كبيرة من التجسيد لوصف الأحداث أو المواقف التي يراد منها في الطرح الفيلمي يعد سيناريو مقبول، أما العكس من ذلك كان يكون السيناريو بعيد عن الوصف للمشاهد وبعيد عن الإيحاءات المرئية بل انه يعتمد على الحوارات التي تكشف الفكرة والموضوع للعمل، وبطبيعة الحال فان مثل هذه السيناريوهات ستكون غير مناسبة للعمل الفيلمي الذي يعتمد الصورة ولا يعتمد الحاكي ، بل انه نص لا يرتقي إلى أن يصنف مع السيناريوهات، أي انه نص إذاعي أو نص يصلح أن يكون قصة مقروءة لا منظورة وهنا يقول ستانلي كارونا (لقد كان يمكننا إيجاد روائيا ليحكي لك عن ما يجب أن تفكر به وتلك هي أيسر الطرق . . . ولكنها ليست بالطريقة الملائمة للراشدين . . . فما نريده هو أن نجعل الجمهور يفكر ويستنتج أحكامه واستنتاجاته الخاصة)[٢] .

---

(١) انظر طه حسن الهاشمي – تجنيس السيناريو، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة- جامعة بغداد ١٩٩٦ .

(2) Stanley Carnow ,chef correspond dent fer "Vietnam : A television History "

٣.مدير الإضاءة:

مدير التصوير يتشاور مع مدير الإضاءة في خلق التكوينات الصورية لتحقيق نتائج متميزة ،فمدير الإضاءة يكون مسئول عن فريق كبير للغاية ينفذ عمليات الإضاءة،وهذا الفريق يشمل جملة مساعدين من منفذي الإضاءة وفني التيار الكهربائي ومسئولي نقل معدات الإضاءة ومسئولي مؤثرات الإضاءة وفني الصيانة اللذين يقومون بتنظيم وتشغيل الإضاءة حسب الخطة التي يرسمها مدير التصوير مع مدير الإضاءة ، ومدير الإضاءة شخص مهم للغاية في العمل الفني كونه يرسم الإضاءة والألوان والتشكيلات والتكوينات بمصابيحه وهذا الرسم عادة يكون بالاتفاق مع مدير التصوير الذي يأخذ الأفكار من المخرج والنص ويجسدها على الفيلم أو العمل الفيلمي .

أن مدير الإضاءة يفكر كثيرا قبل أن يضع أي نوع من أنواع الإضاءة ليحقق الهدف المنشود من العمل فهو يقرا السيناريو ويتمعن به ليحدد طبيعة الإضاءة التي ستكون في العمل فالإضاءة لها إمكانيات وقدرات هائلة على تجسيد الحالات أو المواقف بحكم إنها تعكس أشكالا وألوانا وكتل وسطوح وخطوط .

فهذه العناصر هي التي ترسم المشهد الصوري هي التي تعكس للمصور التصورات التي يبتغيها المخرج وكاتب السيناريو ليحقق في النتيجة عملا فنيا متكاملا .

٤- المنتج:

شخصية مهمة جداً للعمل الإنتاجي تقوم بتنظيم والإدارة مجموعات الإنتاج وكافة تفرعاتها في العملية الإنتاجية حيث أن شخصية المنتج هي التي تحدد عناصر الإنتاج والإدارة.

فهذه الشخصية يقع على عاتقها إدارة إنتاج العمل التي توضع لتحديد كافة المبالغ المستحقة لتحديد كل المتطلبات والاحتياجات التي تصب في العمل ، والمنتج :ـ يكون بنوعين الأول منتج منفذ والثاني منتج ممول

المنتج المنفذ :ـ هو الذي يهيئ كافة المتطلبات ألتقنيه والفنية من أجهزة تصوير وإضاءة ومواد تدخل في التصوير (***Soft ware***) ، (***Hard ware***) ، وربما يهيئ إستوديوهات أو فنيين ، وفي اغلب الأحيان يكون المنتج المنفذ على هيأة شركة أو مكتب لتنفيذ الأعمال ويكون مدير الشركة أو المكتب هو المنتج المنفذ .

المنتج الممول:- هو الذي يمتلك المشروع وينفق عليه من أمواله وله حق التصرف بالتسويق والتوزيع للإنتاج، وبحكم قدراته التمويلية فهو يتدخل بكافة الأمور وله صلاحيات كبيرة للغاية، في بعض الأحيان يتدخل بأمور تصل إلى تغيير مخرج العمل أو أي مشترك في العملية .

٥.مصمم المناظر:

شخصية فذة في العمل الفني يقوم بتحقيق جملة من الجماليات التي ينشدها المخرج في عمله حيث أن هذه الشخصية تقوم بتركيبات معقدة بجملة من المكونات التي تحقق العمل، فيعتمد المصمم آليات كثيرة ويعتمد حيل وخدع لتحقيق مناظر مؤثرة في المتلقي لتحقيق النجاح للعمل أو تمنحه فرصة للانتقاد في حال إساءة التصميم والتنفيذ للمناظر، ومصمم المناظر يتعامل مع جملة من الفنيين والعاملين في مجال الديكور والأزياء، ومسئولي الآليات وهو أيضا يكون على ارتباط دائم بمدير التصوير ومدير الإضاءة كونهم يشتركون في خلق الصورة الفيلمية ، ومصمم المناظر يمتلك قدرات عظيمة في بلورة المواقف والأحداث من خلال قدرته على تكوين الديكورات والإكسسوارات والمكونات الأخرى بالصورة التي ترتسم بالنهاية لتحقيق المشهد أو اللقطة فهو عادة ما يفكر في تحقيق التغير أو الابتكار أو الخلق لإيجاد سبل كافية تحقق الدلالة المعبرة في المشهد الصوري .

٦- مساعدي الإخراج:

للمخرج مساعدين يعملون على توفير جملة من الأسباب التي تعين المخرج على إخراج العمل ، فهناك مساعد مخرج أول ومساعد مخرج ثاني ومساعد مخرج (الاستمرارية) وهناك مساعد مخرج خاص بتنفيذ مشاهد المطاردات وآخر خاص بالحيل والتقنيات والخدع وآخر يعمل على توفير سبل الراحة لتهيئة كل المتطلبات الشخصية للمخرج وهناك مساعد مخرج يعمل على تفريغ النص وتهيئة أوراق العمل وهناك مساعد مخرج يعمل على ترقيم المشاهد في الفلم من خلال ترقيم لقطات كل مشهد فيضع رقم كل لقطة من تلك اللقطات على لوحة(كلاكيت) وتصور بالكاميرا .

وهناك مساعدين آخرين أيضا يعملون مع المخرج و يهيئون العديد من المتطلبات في العمل مع المخرج ويهيئون العديد من المتطلبات في العمل من دون أن يراهم المخرج أو يلتقي بهم بل ان من المساعدين ممن يلعبون الدور الأساس في انجاز العمل وهم خلف الكواليس، وأولئك المساعدين لهم تصنيفات متفق عليها في اغلب الأعمال السينمائية أو التلفزيونية النموذجية، وقد تصل أعداد أولئك المساعدين إلى أكثر من ٥٠ مساعد في الأعمال الكبيرة، بينما تصل أعداد المساعدين في بعض الأعمال المتواضعة إلى أرقام متواضعة يكون فيها العمل باثنين أو ثلاثة من المساعدين وهو الأمر الذي يعتمد على توجهات المخرج وطبيعة العمل الذي يقوم به .

أعمال مساعد المخرج

هناك أعمال كثيرة يقوم بها مساعدي المخرج تؤدي إلى نتائج مهمة في العملية الإنتاجية للأعمال السينمائية أو التلفزيونية تصنف إلى تصنيفات متعددة حسب دور كل مساعد للمخرج وطبيعة الأعمال التي يمكن أن ينفذها فمن المساعدين الذين يعملون مع مخرجين كبار كالمخرج (انطويوني) أو زافيرلي أو جورج لوكاس أو جون كلين أولئك المساعدين فيهم ممن تقع عليه مسؤوليات اكبر من مسؤوليات المخرجين الذين يكونون مسئولين عن البث التلفزيوني أو مخرجين الاذاعه أو مخرجين يقومون بأعمال لا تحقق انتشار يوازي من حيث النوع والكميه في انتشار الأعمال التي يقوم بها مساعدي المخرج في الأعمال العظمى كأفلام ـ حرب طروادة ، أو ماتريكس أو الحرب والسلم اوسوبر مان أو تايتنك أو المصارع أو أفلام أخرى حققت شهره عالميه ، فالمساعدين الذين يعملون مع مخرجين عمالقة هم في كل الأحوال أفضل بكثير من المخرجين الذين لا تتعدى أعمالهم المساحات المحلية أو البث التلفزيوني الداخلي لبعض المقاطعات ، حيث إن أولئك المساعدين في الأفلام العظمى يقومون بمهام واسعة وكبيره ودقيقه ومهمة للغاية، و تكاد تكون أعمال لفلم يقوم بإخراجه مخرج متواضع ، فهناك كم هائل من المهام التي يقوم بها المساعد في مراحل التحضير ومراحل التنفيذ ومراحل التشطيب للعمل، فالمساعد يجد أعماله مع المخرج منذ استلام النص أي منذ الوهلة الأولى لبدا العمل في إنتاج مشروع الفيلم، فهناك مرحله تسمى بمرحلة التحضير تهيأ بها المستلزمات والمعدات والقوائم الخاصة بالتفرغ والبيانات لكل دقائق وتفاصيل العمل، هذه المرحلة

لا يشترك بها الفنيون ولا يشترك بها الكثير العاملين في العمل بل يشترك بها بعض المعدين في إنتاج الفيلم وهم الخطوط الرئيسية في الإنتاج حيث إن مساعد المخرج يكون من بين أولئك المشتركين في الخط العلوي للإنتاج لذلك فهو يعمل لفترات مشابهة لفترات عمل المخرج أن لم تكن أكثر من عمل المخرج ذاته ، **فهناك أمور عديدة يقوم بها المساعد لا ينشغل بها المخرج بل تكون على عاتق المساعد تحديدا وهي كالآتي** :

١ـ بيانات تفصيلية بمتطلبات وخطط الديكور لكافة مشاهد ولقطات العمل الذي قد يحتاج إلى كم هائل من النصبات الخاصة بالديكور وخصوصا في الأفلام الطرازيه التي تحتاج إلى نوع خاص من الديكور كأفلام الخيال العلمي أو أفلام التاريخية أو أفلام الفنطازيه ويقوم مساعد المخرج بتحديد أدق وابسط واعقد المتطلبات التي يحتاجها الديكور في العمل .

٢ـ بيان بالمتطلبات الخاصة بالإكسسوارات التي يتطلبها العمل في الإنتاج والتي تشكل تكميل لكل الأجواء المثالية أو النموذجية للفلم أو للبرنامج والتي إن لم تتوفر يمكن أن تحقق انتقادات مشينه للعمل أو في بعض الأحيان تشكل خرق للعمل ككل ، لذلك فان مساعد المخرج يكتب بيان متكامل للاحتياجات والمتطلبات التي تخص إكسسوارات المواقع والشخصيات فهناك من الإكسسوارات ما هي تصنف ضمن موقع التصوير وهناك من الإكسسوارات في الأزياء للشخصيات وهناك من الإكسسوارات ما تصنف ضمن الجو النفسي العام ، كان تكون في الاليات التي تشترك في تكوين وتشكيل الكوادر الخاصه باللقطات او المشاهد الخاصة ، فلذلك تعد هذه الإكسسوارات بمثابة متطلبات أساس للعمل الذي يحتاج كل صغيره وكبيره لكي يحقق وينجز العمل .

٣ـ بيان خاص بالمؤثرات الصوتية والموسيقية ومكملات الجانب الصوتي للعمل (*sound track*) من الأمور التي تقع على عاتق مساعد المخرج هو كشف بيان لكل متطلبات العمل من مؤثرات صوتية وموسيقى وحوار وتعليق وعملية دوبلاج ومكساج (من الصورة والصوت) ، حيث يقوم مساعد المخرج بتفريغ النص الذي يستلمه من المخرج والذي تحدد فيه كل تفاصيل الجانب الصوتي للعمل فيقوم المساعد بتدوين كل المتطلبات ومن ثم العمل على توفيرها من خلال التعاون والاتصال بالمسئول عن الـ *Sound track)*) الخط الصوتي، حيث يتفق المساعد مع جهات الإنتاج في توفير

المتطلبات الخاصة بالصوت فينظم عملية الدبلجة الصوتية ويبلغ الممثلين والمشتركين بالعمل في الحضور بالموعد المحدد وبتنسيق مع المخرج والمنتج لتهيئة كافة الاحتياجات التي لابد وان تتوفر في العمل لكي ينجز فنرى مساعد المخرج وسيط مابين كل أفراد فريق الإنتاج ليحقق الإنتاج الفيلمي أو التلفزيوني أو ما يشابه .

من الأمور الأخرى التي تقع على عاتق المساعد هو تنظيم جدوله خاصة لتنفيذ كل عمليات الإنتاج الصوتي التي تكون في صلب مشاهد ولقطات العمل التي تحتوي على كم هائل من الحركات والصور والكوادر والتكوينات التي يشاهدها المتلقي ولا يشعر بها ما لم يكون لها معادل صوتي وقد تبدو هذه المشاهد في المؤسسات الإنتاجية المتواضعة كدول جنوب أفريقيا أو الدول العربية (دول العالم الثالث) بسيطة في إنتاجها السينمائي أو التلفزيوني أو الإذاعي ، لكنها غاية بالأهمية في الأفلام السينمائية الأمريكية وذلك لتيقن المخرجين والعاملين بأهمية المعادل الصوتي لتحقيق الجو النفسي العام للفلم ذلك لان هناك أسباب بالغة جداً في تنفيذ أدق وابسط التفاصيل في المؤثرات الصوتية أو في الموسيقى لتصويرية أو حتى في طبيعة الحوار من حيث المؤثرات التي تطرأ عليها كالصدى(*echo*) أو الـ (*hulling*) أو التضخيم والتفخيم أو بعض المؤثرات الأخرى ، كذلك مع الحوار الذي يندرج في سيل من الحوارات ، فأي جزء من هذه الأجزاء التي تشكل المعادل الصوتي في الفلم إنما هي بمثابة صورة مرئية يتلقاها المتلقي لتفسير ولكشف الأحداث التي يسير بها العمل التلفزيوني أو السينمائي .

٧. الممثل (*Actor*) :

يعد الممثل واحد من أهم الأدوات التي يعبر بها المخرج عن فيلمه ، فهو يجسد العديد من الأدوار التي من شانها توصيل فكرة الفيلم وتحقيقها على شكل افتراض يقترب من الحقيقة ، فالممثل ومن خلال حركاته الجسمانية وقدراته اللفظية وتكنيكه الإيمائي يتمكن من تحقق المزيد من الإقناع والترويج للكثير من المواقف أو الأحداث التي يناشدها المخرج ، وبنفس الوقت يشكل الممثل دعامة أساس للتعبير والاقتراب والتعاطف مع المتلقين ، لذا كان على المخرج أن يكون دقيقا في التعامل مع الممثل ، وان يكون نبه في أن يختار الممثل المناسب للدور الملائم ، ومن هنا تقع على عاتق المخرج العديد من الأمور في التعامل مع الممثل ، أهمها التفسير للنص – السيناريو ، فالمخرج لابد وان يفسر للممثل

ما يريده منه وخصوصا مع الممثلين غير المحترفين، فهؤلاء الجدد من الممثلين يمكن أن يشكلوا حالة غير صالحة للعمل من خلال الأداء غير المدروس أو غير المعبر، فكان على المخرج أن يتأكد من الممثل عبر مجموعة من الاختبارات آو التمارين التي تسبق التصوير، حيث أن التدريبات من شانها أن تقدم العمل وتدفعه إلى الأمام كي يكون بأفضل النتائج.

إن الممثل يمكن أن يكون سبب مباشر لنجاح الفيلم عبر أدائه المتميز أو شهرته المميزة، وبذات الوقت يمكن أن يكون سبب لفشل العمل بأكمله كما حدث ذات مرة في مسلسل تاريخي عراقي من خلال إسناد دور البطولة للمثل غير ملائم أو كما حدث مع فيلم طارق بن زياد الذي مثله الأشقر حسين فهمي بالوقت أن طارق بن زياد اسمر البشرة ومائل إلى البشرة الإفريقية كونه يقطن بدولة افريقية، إن لأداء الممثل دور مهم في التشويق وذلك لما للمثل من إمكانية في خلق أجواء التعاطف والترقب والغموض إذ أن للمثل قدرة (إيصال المعاني والعواطف إلى المشاهد بوضوح عن طريق التعبير بالوجه بإخلاص وصدق)[١] والممثل يعمل من خلال حركات وإيماءات جسمه ومن خلال الحوارات التي يلقيها فالممثل بحكم الحركة التي تكاد تكون مستمرة في اغلب العمل يجلب انتباه المتفرجين كثيراً كما له قدرة على خلق التعاطف ومن ثم خلق التشويق إذ ان عمل الممثل يعمل على إعطاء معنى للعمل، فالممثل (ذروة فنه هي في أن يعرض على المتفرج الانطباع الذي لا يعطيه النص معنى آخر ومرمى آخر)[٢]، فهو يترجم النص بلغة صورية وسمعية كما إن للمثل القدرة على الإقناع من خلال أداءه فالممثل يمثل (بعينه وانفه وذراعيه وفمه وساقيه)[٣]، وكل ممثل يمكن أن يجذب انتباه المتفرج من خلال حركاته التي تتلاءم وطبيعة العرض إذ ان الممثل بحد ذاته يجذب الانتباه وذلك لان (التمثيل فتنة وجاذبية ومثار للجدل)[٤].

---

(١) فوزية فهيم، التلفزيون فن، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٧ ص ٨٠.

(٢) فيليب فان تنغيم، تقنية المسرح، المصدر السابق، ص ١٩.

(٣) توني روز ومارتن نيسون، كيف تمثيل للسينما، ترجمة احمد راشد، (القاهرة، المؤسسة المصرية للتأليف والطباعة والنشر، ب.ت)، ص ١٩.

(٤) فران م. هوايتنج، المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة كامل يوسف وآخرون (القاهرة، دار المعرفة، ١٩٧٠)، ص ٢٣١.

والممثل يمكن ان يوازي إبداع الكاميرا في خلق التأثير والتوتر وجذب الانتباه إذ ان تعبيرات الممثل يمكن ان تخلق توتراً (ففي سطر يبدو مسلوب الحياة تستطيع لمحة غير متوقعة من احد الممثلين مصوبة إلى ممثل آخر أو ومضة تشع من عيونهم تستطيع ان تنفث حرارة التوتر في ذلك السطر)[١] .

كما ان للممثل قدرة كبيرة على خلق حالة التعاطف مع الجمهور من خلال أداءه الأدوار التي يمثلها والتي يشاهدها الجمهور فيما بعد إذ انه سيكون قريب جداً من الجمهور وفي أي لحظة يمكن أن يستحوذ على عواطف المشاهد فيما لو كان يتحدث عن مواضيع يميل إليها المشاهد ويرغبها أو أن يتصرف تصرفات يحبها الجمهور ويتعاطف معها وهذه تحدث كثيراً في الأعمال الكوميدية (فالممثل الذي لن يتفوه بسطر جذاب فطن، ممتع آو مثير للاهتمام سيلقى صعوبة كبيرة في الحصول على تعاطف الجمهور آو على الضد من ذلك سيجابه بكراهية وعندئذ مهما تكن الانعطافات المسرحية ذكية تلك الانعطافات التي ينخرط فيها فان الجمهور لن يعنى بها إلا عناية ضئيلة)[٢] .

ولأداء الممثل في تقليد الشخصية وتمثيلها بشكل مشابه أو مقارب جداً من الشخصية الحقيقية دور مهم في خلق التعاطف ، فالممثل إذا استطاع أن يوهم المشاهد ويحسسه بقدرته على تقليد شخصية معروفة كان يمثل شخصية (غاندي) أو شخصية (حمزة) ويحاول أن يخلق التشابه مع الشخصية فانه سوف يكسب تعاطف المشاهد (إن ما يقنع الجمهور هو الحقيقة وحدها وكل ما تبقى يكون مسلياً ومثيراً وجذاباً)[٣] .

ولأداء الممثل قدرة على مشاركة المتفرج بأحداث الفيلم من خلال تجسيده للشخصية (في عصرنا هذا يكره الجمهور الإيماءات الصارخة للأشياء ويفضل أن يخمنها بنفسه)[٤] .

ولاختيار الممثلين في تجسيد الشخصيات دور هام في نجاح الفيلم وظهوره بشكل يتفق مع الواقع لدرجة ان هناك المنتجين يكتبون سيناريوهات الأفلام على أساس ممثل أو ممثلة

---

(١) مارتن اسلن، تشريح الدراما ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، (بغداد، منشورات مكتبة النهضة ، ١٩٨٤)، ص ٤٧ .

(٢) مارتن اسلن ، تشريح الدراما ،مصدر سابق ص ٤٩ .

(٣) توني روز ومارتن نبسون ، كيف تمثل للسينما ، ص ١٤٠ .

(٤) المصدر نفسه ، ص ١٦٦ .

لهم شهرة وحضور متميز، وذلك ليقينهم بقدراتهم على جذب انتباه المشاهدين وقدرتهم على استقطاب الجمهور لدور العرض وذلك من خلال شهرتهم سواء في التمثيل أم في الغناء أو في الرقص فكثير من المنتجين أنتجوا أفلام خصيصه للمثل الشهير جاكي شان أو للمثل العربي العملاق عادل إمام أو مسلسلات تلفزيونية لمطرب مثل مسلسل (المسافر) للمطرب الكبير(كاظم الساهر) أو دراما استعراضية لراقص مثل (جون ترافولتا) حيث (إن السيناريو يكتب ليلاءم النجوم ثم يختار باقي الأشخاص على قياس أدوارهم في السيناريو)[1] .

ونرى إن للمثل قدرة على خلق التعاطف وخلق الترقب وذلك من خلال تمثيله للشخصيات فهو يمتلك القدرة على جذب انتباه المشاهد وإثارته من خلال خلق حالة التشويق.

فشخصية مثل شخصية (هاريسون فورد) أو (كيفن كوسنر) أو (بيرس بروسنان) لا يمكن أن تؤدى ادوار في أعمال هابطة وذلك لان المتلقي اعتاد أن يشاهد هؤلاء في أفلام كبيرة وعملاقة فمثلا هاريسون فورد مثل أهم الأفلام من (حرب النجوم) و (إنديانا جونز) و (اغتيال رئيس) وغيرها من الأعمال المشهورة وكذلك هو الحال مع الممثل (كيفن كوسنر) الذي مثل في فيلم (روبن هود) أو (الرقص مع الذئاب) أو (الحارس الشخصي) و (بيرس بروسنان) الذي أجاد دور العميل السري (جيمس بوند) في فيلم ***(Golden Eye)*** أو***(The World is not Enough)*** أو(***Die another day***)أو المسلسل التلفزيوني الشهير ريكمونت ستيل لا يمكن أن يؤدي دور في فيلم هابط فالأعمال التي قدمها سابقا كلها ناجحة وحققت شهرة واضحة ، لذا كان من الصعب له أن يؤدي دور لا يليق بمستواه. ومن الجدير بالذكر إن الممثل الجديد حتى وان كان غير معروفاً في بدايته يكون معروفاً ومحط أنظار حين يعمل بدور رئيسي في فيلم قد حقق شهرة ونجاح واسع ويكون فيما بعد نجم كبير تتكالب عليه العروض من اجل الاشتراك في الأعمال السينمائية وهذا ما حدث مع الممثل (ليوناردو ديكابريو) حين اشترك في فيلم (تايتنك) مع المخرج جيمس كاميرون وأصبح فيما بعد ممثل شهير لا يقبل أي عرض ويتقاضى

---

(١) روبرت وجين بنديك ، صنع الأفلام ، ص٥٤ .

أجور عالية ومن ثم أصبح فيما بعد يستقطب العديد من المتلقين ويثير فيهم روح المتابعة في مشاهدة الأعمال التي يشترك فيها ويساهم في خلق حالة التشويق.

٨. المونتير- المقطع الصوري - المونتاج

ذلك الشخص المهم الذي يقع على عاتقه إعادة ترتيب وتنظيم اللقطات الصورية ومزجها بالصوت وفقا للرواية أو السيناريو وبناءا على ملاحظات وتوجيهات المخرج ، حيث يعمل المونتير وبالتعاون مع المساعدين للمخرج في ترتيب اللقطات التي عادة تأتي غير منتظمة وتأتي ملتصقة الإحدى بالأخرى في أشرطة متعددة ومتنوعة ، بل وفي بعض الأحيان مختلفة كان تكون من الأرشيف الصوري أو من المواد المتعددة الأخرى ، حيث تبدأ مرحلة هنا تسمى بمرحلة المونتاج الصوري والتي هي بمثابة مرحلة الخياطة بعد أن تم تقطيع القماش وفق الموديل المرغوب ، والمونتير عادة يمتلك من الخبرة والدراية ما تؤهله لان يبدع أو أن يجد في بعض الأحيان الحلول أو الحيل التي من شانها أن تتجاوز العراقيل وتتخطاها لتخلق نوع من القناعة الصورية لدى المتلقي ، وهذا الأمر لايعني ان يتجاوز المونتير ويفرض رأيه على المخرج كما يفعل بعض الإخوة المقطعين على أجهزة المونتاج ويتحايلون على المخرج بعدة طرق لفرض رائيهم الذي يكون عبئ على المخرج ، حيث يستغل بعض المقطين منصبه المهني ويبدأ بإقحام نفسه على العمل ليبين للمخرج بأنه عبقري أو من هذا القبيل(١) ، وبالواقع إن المونتير مهمته الأساس هي تنظيم القطعات الصورية أو الصوتية حسب ما يريد المخرج أو حسب ما يقدمه المخرج من نص أو رسومات للمونتير ، فهناك من المخرجين المتميزين يدونون لقطاتهم وقطعاتهم الصورية والصوتية على شكل نصوص مخصصة للتنفيذ كان تكون الـ (***story board***) أو ان تكون ديكوباج أو نصوص تنفيذ الخ ، المهم ان هناك الكثير من الوسائل أو الطرق المتبعة في تنفيذ التقطيع الصوري والصوتي ينفذها المونتير، والواقع إن أفضل الطرق عملية

---

(١) هذه الظاهرة منتشرة عند المقطعين الصوريين العرب في القنوات الفضائية التلفزيونية التي غالبا ما تأتي بالمقطعين الصوريين من أي مكان متجاهلة التخصص وخصوصا في المدة التي انتشرت القنوات الفضائية بالبلدان العربية وغصت بالبث الفضائي الذي يحتاج إلى كوادر تقطيع كثيرة ، والواقع ان هذه الظاهرة لا توجد في العمل السينمائي مع تقطيع الأفلام السينمائية الـ٣٥ملم أو ١٦ملم كون ان المقطعين هنا هم من ذوي التخصص الدقيق ولا يمكن لكل من هب ودب ان يقحم نفسه فيه .

للمخرج وللمونتير في التقطيع الصوري هو عمل رسومات الـ (***story board***) التي من شانها أن تطور العمل وتقدمه نحو الأفضل ، (هناك العديد من الأفلام ، في مرحلة المونتاج ، كان المونتير يقوم ببناء الفيلم بشكل لا علاقة له برسومات (***story board***). وهناك أيضا العديد من الأفلام كان المونتير يركب المشاهد بمجرد مطابقة رسومات (***story board***) ، ويقوم فقط بتعميم وضبط القطعات بين اللقطات)[١] .

العلائق الرابطة بين الحجوم

إن لإحجام اللقطات دور فعال في خلق جو العمل من خلال خلق التأثير الدرامي الذي يبرز في تدفق لقطات العمل الدرامي. (فبإحجام اللقطات يمكن إخفاء وإظهار أي جزء من المشهد المراد تصويره)[٢] . والعمل الدرامي ما هو في الحقيقة إلا مجموعة من اللقطات المتدفقة والمتوالية شيء فشيء لإعطاء نتيجة نهائية للعمل تحدد العمل نفسه وتقيمه ان كان ناجحاً أو فاشلاً ، إلا إن هناك امراً مهم الا وهو ظهور اللقطات التي تعرض في العمل الدرامي، حيث ان كل لقطة من تلك اللقطات تظهر بشكل مدروس وتسبقها أيضا لقطة وقد تكون بحجم مماثل أو بحجم غير مماثل وكذلك تتبعها أيضا لقطة وربما تكون أيضا بنفس الحجم أي بحجم مماثل أو غير مماثل الا ان لكل لقطة علاقة باللقطة التي تسبقها وباللقطة التي تليها حيث ان هذه العلاقة يمكن لها ان تولد حالة تعمل في خلق حالة جديدة إضافة إلى وظيفتها الأصلية وكان (تيرنس سان جون مارنر) مؤلف كتاب الإخراج السينمائي قد أكد على ذلك حين ذكر في هذا الكتاب قائلاً : (السيناريو هو فكرة وتنتقل هذه الفكرة إلى المشاهدين ممن خلال تدفق الصور المرئية التي سيكون لها معنى إذ شوهدت كل منها على انفراد ويكون لها معنى آخر إذا شوهدت كل منها على انفراد وسيكون لها معنى آخر إذا شوهدت مرتبطة ببعضها)[٣] فتسلسل اللقطات وتتابعها يعطي معاني ولهذه المعاني يمكن أن تكون حالة جديدة تهدف لتصعيد وتثوير الحالة الدرامية في العمل الدرامي.

---

(1) Thomas A.Ohanian&Michail E Philips, Digital film making, p54.

(٢) عبد الباسط سلمان (التشويق ودوره في التنامي الحركي) ، ص ٣٥.

(٣) تيرنس سان جون مارنر_الإخراج السينمائي، ترجمة احمد الحضري، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٣ ص١٠٥.

فاللقطات وعمليات التتابع التي تظهر من خلق حالات درامية متعددة ما هي في الحقيقة الا حالات أفرزتها العلاقات الناتجة من تنظيم اللقطات في حجومها وفي ما تعنيه تلك اللقطات حيث ان العلائق هي التي تظهر من تدفق اللقطات وكان ا. م. فوستر قد أكد ذلك في كتابه (لمحات من القصة الطويلة) حين ذكر: (إن المقدمة هي عبارة عن رواية حوادث مرتبة حسب تتابعها الزمني والفكرة الروائية أيضا هي رواية حوادث إلا إن المهم هو إبراز أسبابها)(1).

فان كل رواية لحدث يجب أن تكون متتبعة بشكل منطقي وبشكل متناسب مدروس حيث إن ذلك يتم من خلال ظهور اللقطات وما تظهره تلك اللقطات فكل لقطة من أي مشهد ما هي في الحقيقة إلا لتوصيل معنى قد يكون بسيط ومن ثم تظهر لقطة أخرى لتوصل معنى بسيط آخر وهكذا حتى تكون اللقطات بالاجمع قد خلقت حالة متكاملة لموقف ما في رواية الأحداث، فاللقطة في حد ذاتها تثير حالة ما، واللقطة التي تليها تكمل لها أو ترد عن اللقطة التي سبقتها ومن ثم تأتي لقطة أخرى تكمل اللقطات التي سبقتها لكي تعطي وتكمل حالة الموقف الدرامي (إن انتباهنا ينتقل من لقطة إلى أخرى أساس ما نراه في اللقطة الأولى يتبعه مباشرة من حيث زمن ما نراه في اللقطة الثانية)(2).

فكل لقطة متممة للأخرى ولما كانت متممة كان عليها أن تقع تحت قانون آو تنظيم يعمل في انسيابية المشهد بشكل عام فاللقطات تنظم ومن ثم كان عليها أن تتحدد وتخضع لشروط اللقطات في الحجوم والزمن والإيقاع، وكان ارنست لندجرن في كتابه فن الفيلم قد أكد ذلك حين قال: (إن اللقطة الثانية تعرض ما نتوقع منطقياً أن نراه بعد مشاهدتنا للقطة الأولى وقد يكون ذلك لان اللقطة الثانية تروى الإجابة على سؤال أثارته اللقطة الأولى أو إن اللقطة الأولى هي السبب واللقطة الثانية هي النتيجة أو إن هناك بين اللقطتين علاقة طبيعية نتيجة لتوارد الخواطر في ذهن المتفرج)(3).

وهنا نرى بان العلاقة التي تنشأ بين اللقطة الأولى والثانية هي علاقة مبنية على تطوير الأحداث وان أي إخلال في إعداد تلك اللقطات سوف يعمل في خلق تشويش في العمل

---

(1) ا. م. فوستر (لمحات في القصة القصيرة)، ص ٥٥.

(2) ارنست لندرجن، (فن الفيلم)، ترجمة صلاح التهامي، القاهرة، مؤسسة كامل مهدي١٩٥٩ ص ٥٦.

(3) المصدر نفسه، ص ٥٦.

الدرامي أي انه لم يوصل الأفكار بشكل انسيابي وسلس ولما كانت هناك علاقة في أفكار اللقطة فكان على المخرج أن يهتم في حجم اللقطة لكي يقارب على اقل تقدير اللقطات من بعضها البعض ويخلق الانسيابية في أحداث العمل ومن هنا كان لابد من وجود علاقة حميمة في حجوم اللقطات وتسلسلها، فكل لقطة ما هي إلا جزء من المشهد وهذا المشهد لابد وان يكون وحده متكاملة ليعطي النتيجة التي ترومها الراوية في الفلم أو العمل الدرامي ، فكل حجم يظهر في اللقطة ضمن سياق الأحداث يرتبط بحجم يسبقه ويتبعه وهنا كان لابد من دراسة الحجم في اللقطة لكي ينتج في سير الأحداث ما هو علاقة صحيحة تعمل في تحسين العمل الدرامي وتعمل في ترصينه لكي يكون البناء صحيح.

تقابل الحجوم المتماثلة

إن كل مشهد من مشاهد الفيلم يحمل في حد ذاته علاقة بين اللقطة التي تسبقه والتي تتبعه أيضا، حيث إن كل لقطة وكما ذكرنا تحمل علاقة في اللقطة السابقة بالحجم. واللقطة في الحقيقية هي تكوين من مجموع التكوينات التي تظهر في العمل الدرامي التلفزيوني أو السينمائي ، حيث في هذه اللقطة أو التكوين حجم وهذا الحجم هو في طبيعته يحمل (لون وحركة وضوء وشكل واتجاه)[1] ومن ثم كان لابد من وجود تقابل لكل عنصر من العناصر التي ذكرناها فتلك العناصر لابد لها أن تتوازن لكي يحدث التأثير في المتلقي وقد أكد ذلك (جوزيف ماشيلي) في كتابه التكوين في الصورة السينمائية حينما ذكر (تتوقف جاذبية كل عنصر من عناصر التكوين ما يتميز به هذا العنصر في الحجم، والشكل والضوء واللون والحركة واتجاهها بالإضافة إلى تقابله بما يحيط من أشياء ووضعه في الصورة)[2] .

فالكوادر التي يظهرها العمل الدرامي ما هي في واقع الأمر إلا تكوينات وهذه التكوينات مرتبطة فيما بينها لكي تخلق حالة أو صلة تعمل في سرد الأحداث بالشكل اللائق فأي تكوين يظهر في العمل يكون في اغلب الأحيان متوازن في عناصره لكي يكون

---

(١) جوزيف ماشيلي-التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة هاشم النحاس، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ٤٩ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٥٠ .

وزن كل عنصر في التكوين متوازن ومتكافئ على اقل تقدير. (يؤثر المكان الذي يحتله عنصر ما من عناصر التكوين داخل الصورة على وزنه، فالشخص أو الجسم الذي يوضع قريباً من مركز الصورة يكون وزنه الصوري اقل من وزن الشخص أو الجسم القريب من الجانب ، حيث يكون للأخير بعض التأثير على الجانب الذي يحتله في مقابل الجانب الآخر الخالي)[1] .

ولكي يحدث التأثير في العمل لابد من وجود التوازن في موجودات اللقطات أو اللقطة، وهناك توازن في الحقيقة بنوعين واحد توازن متماثل والثاني توازن غير متماثل ويستخدم التوازن غير المتماثل استخداماً جيداً في اللقطات القريبة حيث يملئ الصورة ممثل واحد بوضع الرأس مثلاً بعيداً عن مركز الصورة قليلاً حتى توفر مساحة اكبر في الاتجاه الذي ينظر نحوه الممثل، وبالربط بين الممثل الموجود في الصورة والممثل أو الجسم أو الحدث الذي ينظر إليه خارج الصورة تحمل النظرة للصورتان من الوزن ما يكفي لتعويض وضع الرأس بعيداً عن المركز، ومن ثم يتوازن الممثل الموجود في الصورة مع ممثل آخر مرئي خارج الصورة. والتوازن بشكل عام نوعان (توازن تقليدي وتوازن غير تقليدي)[2]، حيث ان التوازن التقليدي هو في الواقع يكون وينشا عندما يكون جانبا التكوين غير متماثلين أو يختلفان في نوعية القدرة على الجذب، وهنا نرى التأكيد على التوازن التقليدي وهو ما يهمنا هنا حيث ان التوازن التقليدي يكون في العادة من النوع الثابت غير الحي الذي تنقصه القوة والصراع والتناقض، وتوحي الصورة ذات التوازن التقليدي بالسلام والهدوء والمساواة ومن ثم يجب ان يكون التوازن في المناظر الدينية والمحاكم والريف وما شابه ذلك توازناً تقليدياً لان هذه المناظر ترتبط عادة في ذهن المشاهد بنفس السمات التي يحملها هذا النوع من التوازن ،وبالتالي يجب ان يتم تصويرها بشكلها المعروف بحيث تكون متعادلة العناصر إلى حد كبير، بدون ميل الكاميرا أو بقليل من الميل حتى تظل العناصر المصورة لكل جانب متماثلة مع الجانب الآخر في حجمها بالصورة، ولا يصح أن تكون تكوينات التوازن التقليدية صارخة في اللون أو الإضاءة . . ويجب أن يكون التباين بين هذه العوامل وغيرها تبايناً رقيقاً، والتوازن غير

---

(١) المصدر نفسه ، ص ٥١ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٥٤ .

التقليدي يمكن له أن يولد حالة مهمة في العمل الدرامي وهي حالة العنف والصراع أي التعارض حيث أكد ذلك جوزيف ماشيلي عندما ذكر (من الممكن سلب لقطة توازنها التقليدي بتميزها بإضاءة أعلى أو بزاوية تصوير أفضل قليلاً أو بملابس فاتحة اللون أو بفصله عن الأرضية، أو بأي حيلة أخرى من حيل التكوين المماثلة ومن ثم يمكن توليد التعارض والعنف والصراع).

وقد أكد أيضا بقوله (يضيق المشاهد بعدم التوازن في الصورة لأنه يسبب الاضطراب لحواسه ويخلق حالة من عدم الاستقرار للذهن) على ان التوازن في الصورة ضروري لخلق التأثير في المتلقي فالمشهد بشكل عام يجب أن يكون متوازن من حيث مكوناته وخصوصاً في مشاهد الصراع التي تكون بين شخصيتين متكافئتين في القوى ولكي يكون المشهد متوازن كان على المخرج أن يضمن الشخصيتين المتصارعتين والمتنازعتين والمتكافئتين بنفس التكافؤ سواء في الحجم أو الوزن للقطة، فالمشهد الذي يضمن الذروة وهو مشهد لقاء الشخصيتين المتنازعتين هو المشهد المهم، حيث ان الأحداث تدور حولهما وحول الصراع الذي يدور بينهما والصراع كما هو معروف بقوله (يضيق المشاهد بعدم التوازن في الصورة لأنه يسبب الاضطراب لحواسه ويخلق حالة من عدم الاستقرار للذهن) على أن التوازن في الصورة ضروري لخلق التأثير في المتلقي فالمشهد بشكل عام يجب أن يكون متوازن من حيث مكوناته وخصوصاً في مشاهد الصراع التي تكون بين شخصيتين متكافئتين في القوى ولكي يكون المشهد متوازن كان على المخرج أن يضمن الشخصيتين المتصارعتين والمتنازعتين والمتكافئتين بنفس التكافؤ سواء في الحجم أو الوزن للقطة فالمشهد الذي يضمن الذروة وهو مشهد لقاء الشخصيتين المتنازعتين هو المشهد المهم، حيث إن الأحداث تدور حولهما وحول الصراع الذي يدور بينهما، والصراع وكما هو معروف يكون صراعاً ناجحاً حين يكون متكافئ في القوى ولما كان الصراع متكافئ كان على لقطات هذا المشهد أن تحمل نفس التكافؤ في أحداث العمل وخصوصاً في مشهد الذروة.

اختيار المخرج لابد أن يكون على هذا الأساس أي ان تكون اللقطات متكافئة وان تكون لقطة تلو الأخرى وتحمل نفس التكافؤ والتوازن في الحجم واللون والشكل والخطوط (يرتبط توازن الصورة بالوزن النفسي الذي يتأثر بنسبة انجذاب العين لمختلف

عناصر التكوين في الصورة. وتتوقف جاذبية كل عنصر من عناصر التكوين على ما يتميز به هذا العنصر في الحجم والشكل والضوء واللون والحركة واتجاهها)[1].

التوازن في اللقطات هو الذي يجعل الأحداث تصل إلى المتلقي بشكل غير منحاز لأحد الأقطاب المتنازعة ومن ثم يمكن إخفاء نتيجة الصراع الدائر بين القطبين المتنازعين والتي تؤمن استمرار المتلقي في متابعة الأحداث وعدم حدوث حالة الملل عند مشاهد سير الأحداث، حيث إن (استمرار تدفق الصور من جانب واحد من الشاشة إلى الجانب الآخر فان المشاهدة تصبح مملة وسرعان ما يفتر اهتمام المتفرجين)[2] فالاهتمام بالجانب الثاني من المشهد من الأمور المهمة في شد المشاهد من خلال خلق الصراع وتصعيد الأحداث.

ولتجسيم الحدث والصراع الدائر بين الشخصيات في العمل كان على المخرج تقسيم حركات شخصياته في العمل الدرامي إلى مجموعة من اللقطات القصيرة لخلق الشد عند المشاهد (لتجسيم الموقف الدراماتيكي تقسيم الحركة إلى سلسلة من اللقطات القصيرة تقل طولاً كلما اقتربت من الذروة)[3]. . حيث إن استخدام اللقطات في المشهد بشكل مقسم على أحداث الصراع ياتي بسلسلة من التشويقات في أحداث العمل الدرامي من خلال جعل المتلقي متوتر الأعصاب، وكي يتمكن المخرج من ذلك كان عليه أيضا إظهار الانفعالات التي تحملها أقطاب الصراع (التفاصيل الدقيقة للأقطاب) من خلال استخدام لقطات قريبة أو متوسطة في الحجم، وفي نفس الوقت كانت هذه اللقطات توازي حجم اللقطة العامة فتستخدم اللقطات المتماثلة كي يصل المخرج إلى ما يريد الوصول إليه في روى أحداث روايته فإحساس المتفرج ورؤيته للقطة الكاميرا وهي تترك أو تؤجل أو تهمل تخرجه من اندماجاته في متابعة العمل الدرامي وكان لابد من أن تكون اللقطة ثابتة ومستعرضة في نفس الوقت أقطاب الصراع... وقد أكد ذلك حمادة البمبي في كتابه فن الإخراج التلفزيوني حيث ذكر (عند التقاط مشهد لمجموعة من الشخصيات الرئيسية

---

(١) جوزيف ماشيلي ، (التكوين في الصورة السينمائية)، مصدر سابق ص ٥٠ .

(٢) تيرنس سان جون مارنر ، (الإخراج السينمائي)، مصدر سابق ص١١١ .

(٣) هيو بادلي، (كيف تؤلف الأفلام)، ص١١٢ .

للحدث تجنب أن يظهر احدهم مختفياً أو نصف مختف خلف شخصية أخرى في اللقطة)[1] حيث إن إظهار الشخصيتين في المشهد أمر مهم للغاية في متابعة المشاهد وجلب انتباهه ولكي تظهر التفصيلات في الشخصيات نرى المخرج يستعين بلقطات تنتقل ما بين الشخصيتين وبشكل متوازن ومتكافئ أي انه يلجأ إلى اللقطات القريبة (*close – up*) ليظهر التفاصيل في المشهد وخصوصاً انفعالات الشخصيات كي يؤمن من وصول لقطاته بشكل حيادي للمتلقي.

وعلى ضوء ما تقدم يمكن أن نستخلص ما ذكرنا بالنقاط التالية:

١. تقابل الحجوم المتماثلة تكون بين أطراف (أقطاب) الصراع في العمل الدرامي.

٢. حجوم اللقطات المتماثلة تكون في اغلب الأحيان بحجم اللقطة القريبة وذلك لتوضيح معالم الأقطاب المتصارعة وكشف أدق التفاصيل لأطراف الصراع. وبنفس الوقت يعمل هذا الحجم على إخفاء أجزاء كبيرة من كادر المشهد التي قد تعمل على تشتيت تركيز انتباه المتلقي على أطراف الصراع.

٣. الحجوم المتماثلة والمتقابلة هي تعويض عن الجزء المهم جداً من المشهد والذي يضم طرفي الصراع من حيث ان اللقطة تعرض تارة الطرف الأول وتعرض تارة أخرى الطرف الثاني وهكذا دواليك.

٤. الحجوم المتماثلة تعمل على عرض أحداث العمل الدرامي بشكل حيادي غير منحاز لأي طرف من أطراف الصراع.

٥. العلائق التقابلية هي التي تحمل مضمون الصراع وتساعد في كشف الصراع وطرحه للمتلقي.

٦. تنشأ العلائق التقابلية جراء تشابه حجوم اللقطات وتشابه اللقطات من حيث وزن اللقطة ومضمونها المتشابه.

وبغية بيان أهمية العلائق التقابلية في الأعمال الدرامية السينمائية والتلفزيونية سنعمل على تحليل عمل سينمائي معروف أو مشهور من ثلاثة نواحي، الناحية الأولى تحليل فكرة العمل والناحية الثانية تحليل البناء الدرامي للعمل، والناحية الثالثة تحليل حجوم اللقطات في العمل ومن ثم تحليل العلاقات الناجمة من تماثل اللقطات وتقابلها في العمل.

---

(١) حمادة البمبي، (فن الإخراج التلفزيوني)، مصدر سابق ص٦٧.

وسنختار الفيلم العربي الكبير (عمر المختار) للمخرج العالمي المرحوم مصطفى العقاد كعينة للتحليل كون الفيلم يعد عمل عالمي لوجود كوادر عالمية تعمل فيه من ممثلين أمثال أنتوني كوين واو ليفر ريد وايرين باباس ورود شتايغر وكما عمل في العمل مدير التصوير العالمي جاك هيلديارد ووضع الموسيقي للعمل الموسيقار الفرنسي المشهور موريس جار.

تحليل العلائق في نموذج (عمر المختار):

فكرة العمل:

تستند فكرة العمل إلى قضية الجهاد من اجل الحق ومواجهة المستعمرين حيث ان شخصية عمر المختار الطاعنة في السن لم ترضخ لما كان يهدف له الغزو الايطالي لليبيا رغم الإمكانات الهائلة التي كان يتمتع بها الجيش الايطالي آنذاك، فان العقيدة التي رسخها الشيخ عمر المختار في المجتمع الليـبي استطاعت من أن تصمد ولو لفترة ليست طويلة أمام القوى العملاقة للجيش الايطالي وتواجهه في نفس الوقت من اجل حماية أراضيها من الاحتلال والظلم.

البناء الدرامي:

سنتناول هنا بناء العمل درامياً بشكل مختصر وذلك بغية عدم الابتعاد عن الموضوع الأساسي، ففيلم عمر المختار يبدأ مع بدء القوى الاستعمارية في شن هجوم على المجتمع الليبي الذي لا حول ولا قوة له أمام القطعات العسكرية الجبارة والمتطورة، رغم ذلك تتصدى القوة العربية بقيادة المعلم والمجاهد (عمر المختار) الذي لقب بشيخ المجاهدين حيث تتمتع الشخصية (سيدي عمر) كما يطلق عليها الشعب الليبي بصفات سامية، فرغم بطش القوات الايطالية وقمعها للشعب الليبي يظهر القائد (عمر المختار) شخصاً يتسم بالهدوء والحنكة وكظم الغيظ ، حيث تتمكن القوات الليبية التي يقودها (عمر المختار) من أن تدمر قطعات الجيش الايطالي وان تؤسر احد الضباط الشبان، وعند يحاول احد الليبيين بالثار من خلال قتل الأسير اسوة بما يفعلونه الايطاليين بقتل الأسرى يرفض القائد عمر المختار قتل الأسير رغم قيام العدو الايطالي بقتل الآلاف من أهالي الشعب الليبي ، ويعتبر القائد (عمر المختار) ان التصرف الخاطئ هو ليس الحل، فيقول الايطاليين يخطئون ويقتلون الأسرى وهم في نفس الوقت ليسوا بقادة لنا نحن

كعرب كي نقتدي بكل ما يفعلوه ، وما ان يعود القائد إلى منطقته كي يعلم التلاميذ حتى تبدأ غارات عسكرية عنيفة حيث تدمر تلك الغارات العديد من المنازل وتحطم العديد من المنازل وتنتهك عرض العديد من نساء المنطقة وتقتل الكثير من الرجال والشباب والنساء ظلماً ومن ثم تقوم بقتل العديد من رجال وشيوخ الأهالي، ومع هذا الظلم يتوجه القائد (عمر المختار) بإعداد هجمات ومكائد للغزو حيث يستطيع من أن ينال الكثير من تلك القطعات العسكرية وتحقيق خسائر كبيرة للجيش الايطالي ، فيقوم القائد (عمر المختار) بتهيئة قوات مناضلة من منطلق الدين الإسلامي الذي يأمر بإعداد القوة تمام المعتدين ومواجهته، وتستطيع هذه القوات من تدمير العديد من معدات و أفراد الجيش الايطالي، مما ترتب على ذلك أن يحدث إرباك في قيادة الجيش الايطالي الذي يأمر قائد الجيش (موسوليني) بان يخصص جيوش وقادة كبار لدحر قوة القائد (عمر المختار) حيث تحاول القوة أولا من إقناع هذا القائد من الكف عن تلك الهجمات مقابل منحه المزيد من الامتيازات والأموال والسلطة، إلا ان القائد يرفض ذلك العرض المغري مفضلاً إنقاذ شعبه المظلوم، ومع فشل المحاولة السلمية مع القائد عمر المختار تقوم القوات بشن هجمات عسكرية عنيفة جداً مستخدمة كل الأسلحة العسكرية المتطورة، ويواجه القائد عمر المختار أيضا تلك الهجمات ويلحق خسائر بليغة في ذلك الجيش من خلال وعيه وفكره الذي امتاز بالحكمة والذكاء حيث يتمكن هذا القائد من أن يغرس روح الفتنة في بعض أفراد الجيش الايطالي لما يملك من أخلاق سامية أحرجت بعض أفراد الجيش الايطالي وجعلتهم يتعاطفون مع الشيخ المجاهد، كما يتمكن من أن ينجز العديد من التنازلات للجيش الايطالي ومع التصاعد في الصراع إبان القوتين تخطط قوة الجيش الايطالي بالقبض على هذا القائد المجاهد ساعية بكل الوسائل النيل منه، وما أن تلقي القبض عليه حتى تصدر عليه الحكم ظلماً بالإعدام شنقاً أمام الشعب الليبي ليكون عبرة للذين يحاولون النيل من الجيش الايطالي.

تحليل حجوم اللقطات:

لقد تضمن فيلم (عمر المختار) العديد من اللقطات المتناظرة والمتماثلة حيث نرى ان هناك الكثير من اللقطات بحجوم متشابهة مثل اللقطات العامة أو اللقطات القريبة أو اللقطات المتوسطة حيث ان كل لقطة من تلك اللقطات تحمل مضامين تكاد تكون متقاربة مع ما تقابلها اللقطات.

أكثر لقطات الفيلم البعيدة هي لقطات استعراضية كان تكون لثكنات الجيش الايطالي أو للمجاميع التي تجاهد مع القائد عمر المختار كذلك هناك المزيد من اللقطات المتوسطة التي كانت في اغلب المشاهد تعرض تفاصيل للشخصيات وهي تعزز المواقف الدرامية فنلاحظ أكثر اللقطات الحوارية مثلا بإحجام متوسطة كان تستعرض شخصية غريزياني أو شخصية موسوليني أو عمر المختار أو ترميللي أو غرياني أو المزيد من الشخصيات الأخرى، حيث ان تلك الحجوم غالباً ما تكون فاضحة لحركة ما أو تعزز الحوار الذي ينطلق من الشخصية التي تحملها اللقطة.

إن لقطات الحجم القريب كانت من حصة بطل الفيلم (عمر المختار) الذي يمثل في الفيلم القوة الأولى في الصراع أي قطب من أقطاب الصراع فنلاحظ إن هناك الكثير من اللقطات التي ظهر بها البطل بهذا الحجم خصوصاً في المشاهد التي يكون بها على موقف معاكس تماماً بشكل مباشر مع القوات الايطالية حيث نرى ان قائد القوات الايطالية يمثل القوى الثانية والقطب الآخر في الصراع وهو الآخر يكون بحجم اللقطة المشابهة للقطة (عمر المختار) فعلى سبيل المثال مشهد التفاوض في الخيمة الذي يبدأ بلقطة عامة (لعمر المختار) وجماعته وهم متجهين على خيولهم نحو الخيمة بعدها لقطة للقائد (ديورتشي) يخرج من الخيمة مع جماعته بحجم متوسط ثم اللقطة عامة إلى (عمر المختار) وجماعته ثم لقطة أخرى مماثلة إلى القائد (ديورتشي) هو وجماعته من وجهة نظر عمر المختار للايطاليين حيث تتحرك الكاميرا دولي نحو القائد (ديورتشي) حتى تصبح متوسطة ثم لقطة مماثلة لعمر المختار وجماعته وهم ينزلون من فوق خيولهم ثم يتقدمون إلى أن يصلون الايطاليين بعدها لقطة متوسطة للقائد ديوتشي الذي يقول (الأسد الشيخ) ويظهر في هذه اللقطة القائد (عمر المختار) بنفس حجم (ديورتشي) وتستمر اللقطات بهذا الشكل حتى يدخلان الخيمة حيث الطاولة والكراسي والمستندات التي نراها فوق الطاولة مع

أقداح وأواني زجاجية ثم تبدأ المفاوضات ، وهنا تكمن الحجوم بلقطات متماثلة إلى أقطاب الصراع ويلاحظ أن هناك تناوب واضح لكلا القوتين المتمثلتين بالقائدين فمع حديث القائد (عمر المختار) نلاحظ هناك حجوم متفق عليها مع الفقرات التي يذكرها (عمر المختار) في المفاوضات حيث مع ذكر شروط (عمر المختار) والتي هي أينما تكون اللقطات **تكون بشكل متوازن مع كل فقرة يذكرها القائد وهي :**

١ . عودة الأراضي الليبية إلى أصحابها .

٢ . وفتح المدارس العربية .

٣ . إعادة الأراضي الليبية المصادرة من قبل القوات الايطالية .

٤ . إنشاء برلمان وطني .

٥ . المطالبة بحماية وطنية .

فمع ذكر كل فقرة يكون هناك حجم موازي يقابل القائد (ديورتشي) وفي بعض الأحيان نجد أن القائد (عمر) حين يذكر شرط تكون اللقطة له بحجم قريب جداً وتليها لقطة واسعة للايطاليين أو لقطات متعددة لرجال (ديورتشي) بحجم متشابه حتى حين تستعرض لقطات لرجال القائد (ديورتشي) نرى هناك استعراض بلقطات مماثلة لرجال القائد (عمر المختار) كذلك هو الحال مع مشاهد الحروب في الفيلم حين تستعرض اللقطات قطعات الجيوش الايطالية مستخدمة أحجام عامة ومتوسطة وقريبة ، فاللقطات العامة تقابلها لقطات عامة أيضا واللقطات المتوسطة أيضا هناك لقطات متوسطة والقريبة كذلك ، إلا إن هناك أمر مهم وهو استخدام بعض اللقطات في أن تكون عامة وتقابلها متوسطة أو قريبة قد ورد أيضا وبكثرة في الفيلم خصوصاً في مشاهد الحروب ، إلا إن هذا الشيء هو نتيجة توازن الصراع أي إن اللقطات العامة تستعرض القوى العملاقة مثلاً أمام القوى المتواضعة في الأسلحة والمعدات فمثلاً هناك مشهد للقطة عامة لتلك القوات العملاقة تقابلها مجموعة للقطات متوسطة لإفراد وجماعة المجاهد (عمر المختار) هنا أيضا توازن وهو ارجحية اللقطة العامة التي تبدو عملاقة أمام تلك اللقطات المتعددة لحجم صغير . إلا إن الاستخدام المماثل في الحجوم هو أيضا كان قد ورد في لقطات عدة .

كيف يمكن تحليل العلائق الناجمة من تماثل اللقطات:

برزنا في الفيلم لقطات عديدة تمثل في أكثر الأحيان عما يرموا إليه الفيلم وذلك من خلال تسلسل اللقطات بأحجامها ومضمونها فكثير من لقطات الفيلم كانت تحمل توازن ملموس في تشكيل وتكوين اللقطة حيث ان الفيلم استعرض العديد من الحجوم للقطات وكما هو معروف في طبيعة الصراع الحادم بين المجاهد (عمر المختار) والاستعمار الايطالي فشخصية (عمر المختار) مفهومة واضحة جداً من انها القطب الرئيس في الصراع أي انها القوى الأولى والايجابية في العمل حيث أنها تهدف إلى تحرير أرضها من الظلم الاستعماري ومن ثم يمكن أمر استخدام اللقطات بالنسبة لهذا القائد في استثمار الحجوم وهو أمر حسب ما ورد أهون من أمر القوى الأخرى في الصراع حيث إن القطب الثاني من الصراع لم يكن بمثل (عمر المختار) فنجده القطب الثاني من الصراع يتمثل بعدة شخصيات معادية (الخصم)، حيث ان القطب الثاني تارة يتمثل (بموسوليني) وتارة أخرى (بغريزياني) وأخرى (ديورتشي) وأخرى (غرارياني) أو (توميلي) وهذا التعدد في تمثيل القوى حال إلى كشف التوازن في الفيلم فكل تلك الشخصيات في الحقيقة هي توازن ثقل عمر المختار في الفيلم حيث ان هدفه هو الولاء لبلده وهو عكس هدف القادة الايطاليين فهدفهم واضح وهو تحقيق الولاء الايطالي من خلال سحق القوى العربية الليبية هذا من جهة ومن جهة أخرى محاولة النيل من (عمر المختار) بأي شكل من الأشكال، إن طبيعة الصراع يكمن وراء هذه القوتين المتصارعتين يتمثل للمشاهدين في العديد من اللقطات وهذه اللقطات رغم اختلافها وتعددها حملت نمط خاص في التسلسل أي أنها صارت ضمن سياق وضعه المخرج للفيلم بشكل عام.

وقد كان لهذا الشكل العام إضافة إلى البناء الدقيق في أي لقطة أو مشهد بناء ثاني برز من خلال مونتاج الفيلم فقد ظهرت علاقات في الفيلم من استخدام لقطات الفيلم صبت إلى دعم الصراع الدرامي في الفيلم فهناك المزيد من الإشارات والمزيد من الآثار برزت جراء تنظيم اللقطات فمثلاً مشهد التفاوض في الخيمة واحد من المشاهد التي تبنت إيجاد علائق تنجم في اللقطات حيث ظهور الكتل وعملية توزعها في اللقطة الواحدة حمل إشارة عملية على سير الفيلم ضمن خط واحد ساهم على إيجاد علاقة جديدة تعمل في خلق جانب آخر يعمل في استمرار تصدي الأحداث، فالمشاهد التي تضمن وجود لقطات

متماثلة في العمل نرى أنها دائماً كانت بين قطبي الصراع وهما (عمر المختار) و (القوى الايطالية) حيث أكثر هذه اللقطات جاءت لإعطاء تفاصيل دقيقة عن تلك الشخصيات ما كان للقطة واحدة يمكنها أن تبرزها، وذلك لعدم التمكن من أن تظهر اللقطة العامة كل تفاصيل القطبين بشكل دقيق مثل اللقطات القريبة. وبنفس الوقت لا تتمكن اللقطة القريبة الواحدة أن تظهر القطبين الأمر الذي قاد المخرج أن يستعين بعدة لقطات متوازية أو متماثلة، فهناك لقطات في أكثر الأحوال جاءت لتضفي في خلق تأزم جديد في فحوى أحداث العمل الدرامي كما إن تلك اللقطات التي خلقت علاقة في تأزم الأحداث مع إن تلك اللقطات كانت في اغلب الأحيان تمثل مضمون الصراع الذي يحدث في مجرى العمل فالعلاقة ما هي الإنتاج من تقابل تلك الحجوم المتماثلة، أي ان تلك الحجوم هي التي وجدت علاقة، فهي العلاقة التي تربط ارتباط مباشر مع أحداث العمل الدرامي غير إن تلك العلائق لم تكن فقط تحمل المفهوم الكامل لأحداث الفيلم بل أنها أسهمت في خلق بانوراما تستعرض مجموعة العروض التشكيلية وذلك من خلال تشكيل وتكوين كل لقطة في الفيلم، فهناك العديد من اللقطات التي تجذب انتباه المشاهد من خلال مضمونها الفكري في اللون والشكل والفعل والضوء والكتل وباقي عناصر الصورة، إن تلك العناصر ساهمت وبشكل فعال في إيجاد روابط في لقطات المشهد الواحد فلقطات الفيلم استطاعت أن تكون قطبين الصراع أي اللقطات فيما بينهما شكلت دراما، حيث ظهور لقطة بشكل ما هو استعراض لقوة صراع وظهور لقطة أخرى استكمال لذلك الصراع سيما وان بناء الكوادر في أي لقطة في الفيلم امتاز بدقة متناهية في التشكيل والتكوين فقد كان مدير التصوير (جاك هيلديارد)[1]في هذا الفيلم هو المسئول عن ظهور تلك اللقطات بهذا التشكيل مع قائد العمل مصطفى العقاد وفي الواقع ان مصطفى العقاد هنا قد برع في خلق العمل بشكل ناضج كونه صاحب الرؤيا الإخراجية، حيث أن مضمون الديكوباج يؤكد على أن تنشأ اللقطات بهذا الشكل، وعلى ضوء ذلك يمكن أن

---

(١) جاك هيلديارد: مدير تصوير انكليزي الأصل حاصل على جائزة الأوسكار كأفضل مدير تصوير عمل مع العديد من المخرجين العالميين، من أشهر أفلامه لورنس العرب مع المخرج ديفيد لين ودكتور زيفاكو وفيلم الرسالة وفيلم المسالة الكبرى.

ندلي برأي وفق التصورات والتحليل للفيلم من ان الفيلم تماشى مع ضوابط التوازن المعروفة في ما ورد بشكل مميز، حيث إن التحليل اوجد ان العمل الدرامي السينمائي (عمر المختار) قد حقق العلائق التقابلية للحجوم المتماثلة في الدراما، فقد جاء العمل ناضجاً بأمور عديدة أهمها بناء اللقطات في المشاهد الفيلمية وهنا لابد من الإشارة إلى ان ذلك البناء في اللقطات لخلق المشاهد المؤثرة في العمل جاءت لنضوج رؤيا المخرج مصطفى العقاد التي حددها في السيناريو التنفيذي لفيلم (عمر المختار) و (الديكوباج) الخاص بالفيلم فهناك استثمار واضح للطاقات الفنية في العمل للحد الذي وفر ذلك الاستثمار الفرص المناسبة لإظهار الفيلم بهذا الشكل من الإنتاج حيث انه كان قد أسهم في أن تحمل اللقطات متسع كاف من الجماليات والدقة المتناسقة مع باقي لقطات العمل.

وعلى ضوء ذلك لابد من ًالتأكيد على جانب توازن الكادر في اللقطات وتوازي الكوادر بلقطات الحجوم المتماثلة كي تكون هناك علاقة يمكن أن تعمل على تصعيد الأحداث للمتلقي ومن ثم تجعل من العمل الدرامي أكثر قبولاً للمتلقي. وهنا أيضا لابد من التأكيد على ضرورة إيجاد لقطات الحجوم المتماثلة في الدراما العربية التلفزيونية بشكل عام ذلك لجعل أو لخلق التأثير والإثارة في العمل ومن ثم خلق التشويق في الدراما التلفزيونية وذلك لأهميتها في دعم العمل الدرامي التلفزيوني ودفعه إلى الأمام.

مستويات زوايا التصوير

تميز التصوير السينمائي بأنه يصور لقطات متعددة ومتنوعة من خلال التنويع في استخدام الزوايا، حيث هناك زوايا عديدة في التصوير تتعدى الخيال وذلك من خلال استخدام وجهات النظر المتعددة أو المتنوعة والتي غالبا ما تتميز بجماليات إبداعية كونها غير تقليدية، فهناك مستوى واحد تقريبا ومعروف في التصوير الفوتوغرافي استخدم بكثرة وبإفراط وهو ذات المستوى الذي استخدمه الفن التشكيلي بالرسم سنوات طويلة وعلى مر الزمن الذي اشتمل الفن التشكيلي، فمستوى زاوية النظر ***(Eye level)*** هو المستوى الذي غالبا ما كان مستخدم في اغلب اللوحات الفنية التشكيلية والصور الفوتوغرافية التي سبقت التصوير السينمائي.

ومع ظهور السينما بدأت تتحقق مستويات جديدة في زوايا التصوير بحكم الرؤيا التي يضعها المخرج السينمائي في بلورة الموضوع الذي يريد تقديمه، حيث يستخدم

المخرج زوايا غير تقليدية ومتعددة لتفسير فكرته وطرحها وهو الأمر الذي يدعوه في الغالب أن يفكر بأمور جديدة في الطرح ليتميز عمله وليطرح مزيد من الجماليات، فلذلك يستخدم بعض المخرجين على سبيل المثال زاوية مرتفعة كان تكون من طائره محلقة في السماء لإضفاء بعد جمالي للمشهد كما هو فيلم ***(Matrix)*** الذي نرى فيه استخدام صريح لزاوية عين الطائر في مشهد لمعركة تدور فوق سيارة شحن (قاطرة)، فنرى إن هناك استخدام مستمر لهذه الزاوية التي تسمى ***(Bird's Eye view)*** أي منظر عين الطائر، وهذا الاستخدام نلاحظ انه استخدم بشكل كبير وواسع في الأفلام التي أنتجت بعد التسعينات من القرن الماضي وهي ما تسمى أيضا بـ ***(Helicopter shot)*** أي لقطة هليكوبتر نسبة إلى طائرة الهليكوبتر التي تصور المنظر من الأعلى وتبرز من الجماليات والتفاصيل غير المألوفة، فهناك كم هائل من الأفلام التي أنتجت في السينما الأمريكية استخدمت هذه اللقطة بشكل كبير ومتعدد لإضفاء الجماليات غير المعهودة في الأفلام التي أنتجت في الفترة التي سبقت هذه المدة مثل أفلام ***(Eraser)*** و ***(The world is not Enough)*** و ***(Charlie's Angels)*** و ***(Lord of rings)*** و(***spider man***) و ***(Bad Boys)*** و ***(Golden Eye)*** و (***Troy***) وأفلام أخرى كثيرة وعديدة والواقع إن هذه الأفلام استطاعت أن تأخذ مكانة مرموقة مابين الأفلام وذلك للشهرة التي حققتها وللأرباح الخيالية التي كسبتها، وهنا لابد من الإشارة إلى أن السينما العربية بدأت تشعر بأهمية الزوايا هذه وباتت تنحوا في بعض الأفلام بهذا النحو كفيلم السفارة بالعمارة للمثل عادل إمام ، حيث استخدمت بهذا الفيلم حركة زاويا مرتفعة من هليكوبتر في بداية الفيلم .

ومن الزوايا الأخرى التي استخدمت في التصوير السينمائي بشكل صريح الزاوية المنخفضة والتي تسمى في اغلب الأحيان بزاوية عين الدودة وهي الزاوية التي تكون بمستوى سطح الأرض تماما أي بالمستوى الذي تكون فيه النملة على الأرض وهي ما يطلق عليها ***(Extreme Low angle)*** حيث تبدو اللقطة المصورة بهذه الزاوية في مشهد غير تقليدي وذلك لان واجهة الموضوع للقطة ***(Front)*** ستكون النقطة السفلية للموضوع والمنطقة العلوية للموضوع تكون خلفية ***(Background)*** وهذا الأمر في الواقع يثير المتلقي كون أن اللقطة غير تقليدية أو مألوفة بشكل مستمر، وهنا لابد من

الإشارة إلى ان أكثر الأعمال السينمائية الأمريكية تستخدم هذه الزاوية بكثرة في مشاهد التصوير ولعل اغلب الأفلام التي ذكرناها أعلاه تشمل هذا النوع من المستوى لزاوية التصوير، والزاوية المنخفضة لها من الأهمية البالغة في خلق التعبيرات، فهذه الزاوية تسهم في خلق الإثارة والإبهار وتسهم في إعطاء المبالغة في المنظور، وكان الدكتور احمد الحضري قد أكد ذلك (الزاوية المنخفضة تستخدم للتعبير عن الرهبة أو الإثارة وللمبالغة في سرعة الحركة ولتفادي خط الأفق والمستوى الخلفي وللمبالغة في منظور الأجسام والمباني)[(١)].

أيضا هناك مستوى أخر غير تقليدي في التصوير السينمائي وهو المستوى المتغير والذي يكون ويكمن من خلال التصوير باستخدام الرافعة ***(crane)*** حيث إن مستويات عديدة تبرز في اللقطة الواحدة من خلال استخدام الرافعة كان تكون على سبيل المثال مبتدئة بزاوية مرتفعة ثم تنخفض لتكون بمستوى النظر وتنخفض أكثر لتكون دون مستوى النظر وأيضا يمكن أن يكون العكس بان تصور اللقطة من مستوى دون النظر ومن ثم ترتفع الكاميرا لتكون بمستوى النظر وترتفع أكثر لتكون أعلى من مستوى النظر، والحقيقة ان هذه اللقطات استخدمت في السينما منذ أوائلها حيث تدارك المخرجين هذه الجمالية التي تبعثها اللقطة بالمستوى المتغير من خلال ارتفاع وانخفاض الكاميرا بأكملها، إلا إن استخدامها كان محدود وقاصر على العمالقة من المخرجين كارسون ويلز الذي استخدم هذه اللقطة في فيلمه (المواطن كين)، ذلك لان هذه التقنية مكلفة وتحتاج إلى إمكانيات خاصة من مصور متميز وفنيين مرافقين له، ومن الجدير بالذكر إن هذه التقنية استخدمت أيضا من قبل مصورين الفوتوغراف، وذلك لاستخدامها في الإعلانات ألطباعيه أو الضوئية، حيث تدارك العديد من المصممين هذه التقنية وما تصنعه من تأثير في الإعلان، لذلك نرى الكثير من الإعلانات المطبوعة الآن في المجلات أو في الطرقات أو المحلات التجارية، نرى إن زاوية التصوير مختلفة ومتغيرة من مستوى لآخر [(٢)]، والفضل يعود بذلك إلى السينما التي أبرزت للمتلقين والمصممين الكثير من الجماليات التي كانت غير محسوسة في السابق، كونها غير متوقعة، وبحكم الجماليات التي ظهرت في لقطات

---

(١) احمد الحضري– فن التصوير السينمائي، بيروت، المركز العربي للثقافة والعلوم، ب. ت، ص٧٦

(٢) انظر نصيف جاسم، الأسس التصميمية، بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٢.

السينما تأكدت حقيقة التغير في مستوى زاوية التصوير الذي يستخدم في الإعلان أو في التصميم .

إن الاستخدام المتكرر لحركة الكرين التي تمنح مستويات متعددة لزوايا التصوير يساهم في خلق الجماليات والوظائف للفيلم الروائي وغير الروائي حيث تكمن مزايا عديدة في الاستخدام لما يمنحه من إبراز تفاصيل دقيقة في الصورة، فكثير من اللقطات الصورية ذات المستوى الاعتيادي (مستوى النظر) لا تمنح أولويات في إبراز التفاصيل ذات الخصوصيات في المشهد كأن يكون كتاب على منضدة أو أن يكون جهاز خطير مركون في مكان مرتفع أو أن يكون بطل الفيلم يتسلق مبنى مرتفع من مكان خارجي أو أن تحرق سيارة في حي شعبي ذو تفاصيل كثيرة والواقع إن هذه الحركة ***(crane)*** تختزل مجموعة من اللقطات وبزوايا متعددة في لقطة واحدة وهي بذلك توفر جهد ووقت ومال، ففي حال تصوير المشهد على سبيل المثال بخمس لقطات لاستعراض لقطة من الأعلى ولقطة من الأسفل و أخرى مع مستوى النظر وواحدة بعيدة وأخرى قريبة تكون التكاليف للإنتاج أكثر لان ذلك يستغرق وقت وجهد إضافي وإمكانيات أخرى بينما في حال تصوير المشهد بحركة ***(crane)*** تكون الأمور أيسر واقل تكلفة وذلك لان الخمس لقطات تلك تختزل في لقطة واحدة معبرة عن المشهد بأكمله ومفسرة للفكرة التي يرموا لها المخرج بسلاسة وبتنظيم أدق وأجمل، هنا لابد أن نشير إلى أن اللقطة التي تصور بتقنية الـ ***(crane)*** تحتاج إلى إمكانيات وتحضيرات والى جهود أكثر مما في اللقطات التي تصور دون الـ ***(crane)*** إلا إن هذه الإمكانيات والتحضيرات أو الجهود حين تكون من ضمن استخدامات الفيلم بشكل عام ولكل مشاهد الفيلم وليس من اجل هذه اللقطة فحسب فان التكاليف ستكون اقل، وأيضا ستكون في نفس الوقت تقاليد معروفة في الإنتاج السينمائي الأمر الذي يجعل الاستخدام معهود ومعروف لدى كل العاملين في الإنتاج ومن ثم يكون ليس بالعسير أو المكلف، أما في حال استخدام الرافعة للقطة واحدة فقط فبالتأكيد ستكون الجهود والتكاليف باهظة جدا، وهو الأمر الذي يدعو دراسة جدوى قبل الإقدام على مثل هكذا استخدام .

هناك مستويات ثلاثة في التصوير معروفة أساسية، وهي تكوّن مستويات أخرى عديدة منشقة من هذه المستويات الأساسية، والتي تندمج مع المستويات لتكون بالمستويات بكل أنواعها والمستويات الثلاثة الأساسية هي[1] :

* مستوى فوق النظر ***High angle level***
* مستوى النظر ***Eye level***
* مستوى دون النظر ***Low angle level***

أما المستويات المنبثقة من هذه المستويات فيمكن أن ندرجها بما يأتي:

١ـ مستوى عين الطائر ***Bird's eye view level*** .

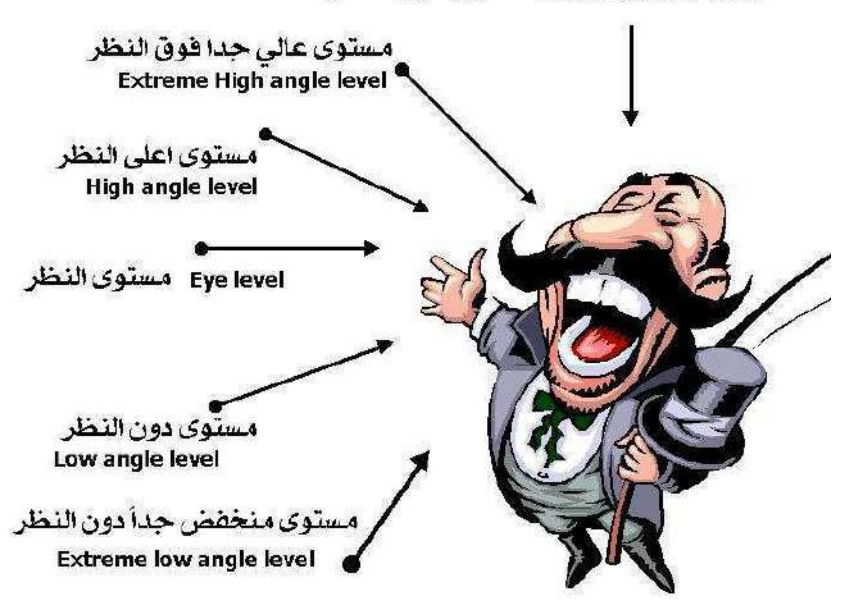
٢ـ مستوى عالي جدا فوق النظر ***Extreme High angle level*** .

٣ـ مستوى أعلى النظر ***High angle level*** .

٤ـ مستوى النظر ***Eye level*** .

٥ـ مستوى دون النظر ***Low angle level*** .

٦ـ مستوى منخفض جداً دون النظر ***Extreme low angle level***[2] .



---

(١) لوي دي جانيتي – فهم السينما، ترجمة جعفر علي، بغداد، دار الرشيد للنشر، ١٩٨١ ص٣١

(٢) انظر عبد الباسط سلمان ـ سحر التصوير، القاهرة، الدار الثقافية للنشر ٢٠٠٥

الإضاءة

من البديهي أن تستعص عملية التصور ما لم تكن هناك إضاءة، فالإضاءة هي التي تجسم الأشياء لخلق الإحساس بها، حيث ان أي جسم مهما بلغ حجمه أو شكله لا يمكن أن يكون له إحساس بصري ما لم تكون هناك إضاءة مسلطة عليه، وهذه الإضاءة ليس بالضرورة أن تكون من إستوديو أو أن تكون طبيعة مصدرها الشمس، بل يمكن أن تكون إضاءة شوارع أو إضاءة من مصابيح السيارات أو إضاءة من أنواع أخرى أن تكون هناك إضاءة تحسس البصر أولا" ومن تم تحسس الفيلم في الكاميرا أو تحسس المتحسسات والصمامات في الكاميرا الرقمية والتلفزيونية، إذن لابد من وجود إضاءة لكي تكون عملية تصويرية ولابد من توزيع الإضاءة لنظهر ما نريد ظهوره في الصورة، فعلى سبيل المثال لا يمكن لنا أن نضيء سيارة من الخلف ونترك واجهتها غير مضاءة ففي هذا الحال في الواقع ينبغي وجود الإضاءة وإلا تنتفي عملية التصوير، فنحن على سبيل المثال نريد أن نظهر السيارة من الأمام إذن علينا أن نسلط الضوء على السيارة من الأمام وان كنا نريد أن نصور السيارة من الجانب الأيسر فيجب أن نسلط الضوء من الجانب الأيسر وهكذا مع أي اتجاه نريده ولكن علينا أن نعي جيدا" ان هذا المصدر الذي سنوجهه على الأجسام التي نريدها تظهر بالصورة يمكن أن يكون مصدر شديد التوهج ويمكن أن يكون خافت وأيضا" يمكن أن يكون المصدر بمجموعة من المصابيح ويمكن بمصباح واحد ويمكن بلون ويمكن بمجموعة من الألوان وهناك أمور أخرى تدخل في إضاءة الأجسام التي نرغبها في التصوير، في الوقع إن القدرة والمعرفة والدراية في التحكم بالمصادر الضوئية هي أعلى مراحل التوزيع في الإضاءة، وذلك لان المصمم الجيد هو الذي يحكم استخدام المصادر الضوئية ويعمل على إبراز الأشياء من خلال رسم ضوئي يحققه في توزيع المصادر الضوئية على الأجسام، وهذا الأمر يتعلق أيضا" بأمور أخرى مهمة وأساسية في عمل الكاميرا" فلابد أن يدرك المصمم للإضاءة ما معنى الحساسية في الفيلم ولا بد أن يعرف ما هو (الكلفن)[1] ولابد أن يعرف كيف تتحقق عمليات الطبع في الفيلم وما مدى تأثير الطبع والتحميض على الناتج النهائي لعمله كموزع للإضاءة، لابد أن يدرك الموزع الحلول التي تحقق له نتائج سريعة في الإنتاج كان يفهم عمل المرشحات (***Filters***)، و الـ

---

(١) الكلفن هي درجة الحرارة اللونية

(*Diffuser*) أو (*Reflectors*) المخفضات أو العاكسات وأمور أخرى كثيرة في العمل، لابد أن يجرب كل ما ذكرنا، ويلاحظ النتائج التي حتما" ستستعرض الاختلافات التي تحل في حال تغير ابسط شيء.

للإضاءة دور فعال وأساس في تغيير الكثير من الأشكال وتغيير العديد من الموضوعات، (إن الإضاءة تحمل قدرة في توصيل المضامين من خلال رسمها في الموضوعات التي تعمل بها)[١]، فهناك الكثير من الموضوعات على سبيل المثال نراها في التلفزيون بشكل ما، وحين نتحقق من المكان الذي عرض في التلفزيون من دون الإضاءة سنكتشف ان هناك فرق شاسع وغريب، ولعل هذا الأمر تناولته العديد من المصادر العلمية (تساعد الإضاءة كثيراً على خلق أشكال متعددة قد تؤدي دوراً بارزاً في تجسيد قيم ومبادئ للمضامين في الدراما التي هي بالأساس تحمل مضامين عديدة وهنا لابد من الإشارة إلى أهمية دور الإضاءة في رسم الأشكال لكثير من الأعمال الدرامية سواء في السينما أم في التليفزيون، حيث تقود الإضاءة لخلق جو نفسي عام من خلال قدرتنها على خلق اللون من استخدام مؤثراتها في تقنية جهاز الإضاءة ذاته[٢] أو بالظل[٣].

هناك أمور في عمل موزع الإضاءة لا يمكن استغفالها أو إهمالها على الإطلاق وذلك كون إن هذه الأمور تتسبب في ظهور نتائج غير مرغوبة، (إن الإضاءة تحمل قدرة في توصيل المضامين من خلال رسمها في الموضوعات التي تعمل بها)[٤]، أهمها الإحساس الذي لابد وان يتوفر في الموزع للإضاءة فلا بد أن تعرف هذه العين الجميل من القبيح ولابد أن تميز ما بين الصحيح والخطأ ولابد أن تدرك ما هو الحل الأمثل والانجح للحالات التي تبرز وتظهر في العمل، هذه الأمور كلها تتحقق من خلال التمرس

---

(١) انظر: صائب غازي، تعبيرية الإضاءة في أفلام مدير التصوير حاتم حسين، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٤، ص٩.

(٢) عبد الباسط سلمان – مظاهر العولمة، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٢ ص ٩١

(3) Ritsko (Aian.j) Lighting for location motion pictures, USA. 1979. P.8.

(٤) انظر: صائب غازي، تعبيرية الإضاءة في أفلام مدير التصوير حاتم حسين، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٤، ص٩.

والتدريب والدراسة فهي لا يمكن أن تنشأ بالموهبة فقط ولا يمكن أن تنشأ بالدراسة دون التمرس، وأيضا لا يمكن أن تكون ما لم تكن هناك تجارب جمالية للعين ذاتها، فالعين ترى في اليوم الواحد الملايين من الألوان والأشكال والأجسام والمكونات وما لم تتمكن من معرفة ما هو مهم وجميل وصحيح وناجح لا يمكن أن يكون الموزع للإضاءة ناجح[1]، إن الإضاءة في التصوير تشكل البنية إن لم تكن الصورة نفسها، وما لم يكن المصور مدرك للإضاءة يستحيل أن يقدم أعمال تستحق الثناء أو المنافسة، فالمصور بطبيعة عمله التقليدية يوزع الإضاءة بأشكال متعددة في كل صورة وهو لا يدرك ذلك العمل في اغلب الأحيان وخصوصاً في التصوير الفوتوغرافي، حيث تراه على سبيل المثال يستخدم إضاءة الوميض الـ (***Flash***) بالمناطق المظلمة أو بالمناطق التي يعتقدها المصور بأنها تحتاج إلى إضاءة، هناك جملة من التدابير يتخذونها المصورين أثناء التصوير مع أجهزة الإضاءة فهناك على سبيل المثال أجهزة إضاءة في إستوديوهات التصوير يستخدمها المصور في تصوير الصور الرسمية الخاصة بالمعاملات أو في تصوير البورتريت وهذه الأجهزة التي تسمى بـ(***Umbrella***) المظلات توزع الإضاءة في الإستوديو على الجسم المراد تصويره فتوزع الإضاءة بشكل معتدل أو متوازن الأمر الذي يجعل من الصورة واضحة المعالم وبهية إلا إن هذا الاستخدام لهذه التقنية يعتبرا" استخدام غير مرغوب لدى بعض المصورين الذين يميلون إلى استخدام الإضاءة بالمصابيح لرسم الملامح وتجسيمها، هناك البعض من المصورين يميلون لاستخدام مظلات اثنين أو ثلاثة أو أربعة ويخفضون شدتها بعد أن يوزعوا المظلات بأكثر من مكان أو زاوية في الإستوديو ومن ثم تظهر نتائج أكثر تجسيم مما هو عليه في الاستخدام التقليدي للمظلات، وأيضا هذا الحال ممكن أو معمول به في السينما التي يقوم بها بعض المصممين للإضاءة باستخدام مصباح كبير جدا" بواقع (***K5***) من نوع (***Daylight***) المصحوب بجهاز مكثف يمنح فيض من الإضاءة المنتشرة في الإستوديو وهو ما يطلق عليه (***arson***) أو ***(Senior)***[2] والذي من خلاله تتلاشى إضاءة

---

(١) أنظر عبد الباسط سلمان، التشويق ورؤيا الإخراج، القاهرة الدار الثقافية للنشر، ٢٠٠١.

(٢) أنظر عبد الفتاح رياض–الضوء والإضاءة في التصوير الضوئي، القاهرة، جمعية معامل الألوان ٢٠٠٢ص ١٥٤.

باقي المصابيح المنتشرة في الإستوديو حيث إن هذا النوع ينشر الإضاءة بشكل متوازن خصوصاً عندما يسلط على السقف فهو يقوم بدفع كمية من الضوء المتشتتة ضمن كثافة واحدة وعريضة وذلك لأنه يحتوي على مشبك أو عدسة تقوم بمثابة المظلة في الإستوديو الفوتوغرافي يقوم المشبك أو العدسة بتوزيع الضوء، والواقع إن أكثر مدراء التصوير في السينما ممن لهم اسم رفيع في السينما يميلون إلى استخدام مجموعة من المصادر المتعددة والمتنوعة في رسم المشهد وذلك لتحقيق صورة بأبعاد فنية تشكيلية لتحقيق صورة مجسدة للملامح لا سطحية[1] .

هناك مستويات في الإضاءة معروفة ومستخدمة في العديد من الأعمال الفنية، حيث إن لكل واحد مستوى من تلك المستويات استخدامات وتبريراته في الاستخدام، والمصور لابد أن يدرك هذه المستويات لكي يتقن ويبدع إظهار الصورة بأفضل وأجمل النتائج الصورية وخصوصا" في مجال التصوير السينمائي الذي كثيرا" ما يحتاج إلى استخدام متعدد في هذه المستويات لتحقيق المزيد من الجماليات والإثارة والإبهار ولتحقيق الدلالات المتعدد والمتنوعة والتي تدخل ضمن الوظيفة للإضاءة .

مرحلة التحضير

من المراحل المؤثرة في نجاح أي فيلم من الأفلام مرحلة أساس في الإنتاج الفيلمي تسمى بمرحلة التحضير حيث إن هذه المرحلة يتم بها دراسة العديد من الأمور والمتطلبات أو الاحتياجات للعمل ويتم فيها تحديد الكثير من الخيارات والشخصيات التي ستعمل أو الكوادر والممثلين والمصورين والعاملين ككل، ناهيك عن إن هذه المرحلة تتم فيها الموافقات النهائية للإنتاج واستحصال العديد من الترخيصات للتصوير أو بناء الديكورات التي قد تكلف ملايين الدولارات ووضع الميزانية التقديرية للفيلم بشكل تفصيلي ويتم فيها الاتصالات الفعلية مع الأطراف المشاركة وتتم فيها العديد من الأمور التي من شانها ان تنجح العمل فيما لو اتبعت بشكل صحيح وأكاديمي، وهذه المرحلة تعد بمثابة الولادة الفعلية للعمل كونها المرحلة التي تؤسس العمل وتنقله إلى واقع التنفيذ بعد أن كان العمل مكتوب على الورق، كان يكون على شكل سيناريو أو أن يكون على

---

(١) انظر لوي دي جانبي فهم السينما، مصدر سابق .

شكل مداولة مابين منتج ومخرج أو سينارست، والواقع إن في هذه المرحلة يمكن ان تنمي مرحلة أخرى مهمة وهي مرحلة إعادة النظر في كتابة النص (السيناريو)[1] .

هنا يبدأ المخرج بتدوين كل نصوصه الخاصة بالتنفيذ والتي يحتاجها أثناء التصوير والمونتاج والمكساج وكل مراحل العمل وهي المرحلة التي يرسم بها المخرج تصوره عبر رسوم تسمى بالـ (***story board***) وهي عادة تكون بعد الديكوباج (السيناريو التنفيذي) ويبدأ معه المساعدين بإعداد كل البيانات التي من شانها أن تنبه وتركز العاملين على أتفه وابسط الأمور والاحتياجات من ملابس أو إكسسوارات وراكور الخ ، ويذكر بهذا الشأن أن المخرج التلفزيوني العربي إسماعيل عبد الحافظ ذكر ذات مرة (داخل الإستوديو أنا أنفذ ما دونته على الورق ، الإخراج الحقيقي أقوم به على الورق أولا)[2] بمعنى إن مرحلة التحضير جانب والتصوير أو التنفيذ جانب آخر لذلك فان اغلب الأعمال الفاشلة هي الأعمال التي لم يتم التحضير لها مسبقا، ويأتي المخرج إلى موقع التصوير أو المونتاج أو الإستوديو دون أي بيانات أو مذكرات أعدها للتنفيذ في مرحلة التحضير .

مرحلة التحضير بمثابة التنبؤ أو البصيرة المسبقة للعمل الفني كونها تفترض الكثير من الأمور المتعلقة بالعمل وتساهم في إرساء العديد من التخيلات التي ستتحول إلى صور فلميه عبر عمل عملاق، فهذه المرحلة تجعل من الرؤيا عند الكاتب أو السينارست تجعلها رؤية مقربة من التنفيذ وبها يتم الكشف عن الكثير من الأخطاء التي ربما قد تفشل العمل ، لذلك فان في هذه المرحلة تنشأ وتتبلور الكثير من الأمور لتكون الصورة للعمل أوضح وأكثر جدية للتنفيذ أو للتحقيق ، وهناك من يطلق على هذه المرحلة بالرؤية المسبقة للعمل (***Pre - Visualization***)، (تعتبر عمليات التحضير التي تتم في مرحلة ما قبل الإنتاج في الفيلم السينمائي ، محاولة للرؤية المسبقة لما سوف يحدث في مرحلة التصوير ، وهو ما يطلق عليه الرؤية المسبقة ***Pre - Visualization*** ذلك لان عمليات

---

(١) في بعض الأحيان يقوم المخرج أو المنتج بتغيير بعض المواقف أو الأحداث في السيناريو بالاتفاق مع السينارست أو ان يكلف المنتج أو المخرج السينارست بان يكتب النص وفق اتفاق جديد ، وهذا الأمر يمكن ان يحدث في مرحلة التحضير .

(٢) محمد الشربيني – في الدراما التلفزيونية ، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٣ ، ص١٧٩

التحضير تدقق في التفاصيل المختلفة لخط سير العمل أثناء التصوير ، والتفكير في جميع الاحتمالات التي يمكن أن تحدث ووضع خطة حلول أي نوع من أنواع المشاكل)[1] ، إن المشاكل التي تحدث في مرحلة التحضير لا تعتبر مشاكل إذا ما قورنت بالمشاكل التي قد تحدث بمراحل التصوير ، فمهما مر وقت أو زمن على المشكلة لا يمكن أن يكون بنفس الوقت أو الزمن الذي يمر أثناء التصوير وذلك لان مراحل التصوير مكلفة للغاية وضياع ساعة في مراحل التصوير يوازي تقريبا ضياع أسبوع من مراحل التحضير وذلك لان الخسائر التي ستترتب خلال التصوير ستكون بالغة جدا لو قورنت بخسائر مرحلة التحضير ، وهنا لابد من الإشارة إلى أن التحضير الجيد يبعد أي احتمال خسارة في التصوير أو التنفيذ فهذه المرحلة (التحضير) تجنب الخسائر بأي شكل من الأشكال لأنها درست وناقشت العديد من الأمور التي من شانها أن تقف حائل أو أن تكون مشكلة أمام التنفيذ ، ولاحظ هنا نحن نقول التنفيذ ولا نقول التصوير ، بمعنى ان مرحلة التصوير هي ليست كل مرحلة التنفيذ ، أي ان مرحلة التنفيذ تشمل على أمور أخرى غير التصوير كمرحلة المكساج أو المونتاج أو الطبع أو التحميض أو الموسيقية التصويرية والمؤثرات الصوتية أو أمور أخرى تدخل في عمليات الـ(***graphic animation and computer design***) أو مراحل التوزيع والطبع والنشر والدعاية وهي بالواقع كلها أمور مهمة بل وغاية بالأهمية كون إن أي نقص يحدث بها من شانه أن يفشل العمل ، لذا علينا أن نميز دائما ما بين التصوير والتنفيذ .

ويمكن تلخيص عملية التحضيرات في العمل الإنتاجي من خلال النقاط الآتية :-

١ـ دراسة النص – السيناريو دراسة مستفيضة من قبل (***hade line***) الخط الأعلى للإنتاج والمتكون من المنتج والمخرج والسينارست ومدير الإنتاج ومدير التصوير ، ووضع الخطوط الأساس لطريقة التنفيذ واليات البناء الإنتاجي .

٢ـ كشف النص – السيناريو وتحديد متطلباته من قبل المخرج والمخرج المساعد ومساعدي الإخراج وبيان متطلبات النص وتقديمها لمدير الإنتاج .

---

(١) رباب عبد اللطيف – فنيات المونتاج الرقمي في الفيلم السينمائي ، القاهرة ، أكاديمية الفنون ٢٠٠٥ ص٥٢

٣ـ مراجعة السيناريو ومعالجته بالاتفاق ما بين المنتج والمخرج والسينارست وقد تكون هذه العملية قبل مرحلة التحضير كونها الأساس لبناء الفيلم .

٤ـ تحديد الممثلين والعاملين في العمل الإنتاجي .

٥ـ كشف مواقع التصوير والمعاينة لكل تفاصيل الأماكن المرتبطة بالتصوير والإنتاج .

٦ـ الاتفاق مع الجهات الإنتاجية العاملة في الإنتاج من فنيين ومهندسين وكومبارس ومصممي مناظر ومهندسي صوت وكرافيك ووووو الخ .

٧ـ الاتفاق والدراسة الكاملة مع مصممي ومهندسي الحاسبات الالكترونية التي تشترك بالعمل وخصوصا تلك الأعمال التي تحتاج إلى كرافيك ومنفذي حاسبات كالأفلام الفنطازية أو الخيال العلمي .

٨ـ تحديد دقيق جدا للميزانية التقديرية وبأدق التفاصيل لكل مرافق الإنتاج .

٩ـ مراجعة السيناريو ومعاينته من قبل العاملين بالإنتاج والممثلين وبقية المشتركين بالإنتاج .

١٠ـ تهيئة وتحضير المعدات الخاصة بالتصوير والإضاءة والأزياء والماكياج والمونتاج وتوفير كل المتطلبات التي من شانها تدخل في الإنتاج .

١١ـ تحضير الموافقات والترخيصات اللازمة بشان المواقع التصويرية أو الاتفاق مع أصحاب الإستوديوهات والمختبرات لتحديد الحجوزات .

بطبيعة الحال هناك تطور هائل في الصناعة السينمائية أو العمل التلفزيوني ، وهذا التطور نبع من تقدم وتطور التكنولوجيا وخصوصا في الفترة التي برز بها استخدام الكومبيوتر ، حيث إن الكومبيوتر صنع ثورة في عالم السينما وذلك من خلال تصميم وتنفيذ أصعب واخطر المشاهد والتي كانت تكلف مبالغ كبيرة كأفلام هاري بوتر أو سيد الخواتم أو رجل العنكبوت أو فانتاستك فور الخ ، المهم إن تقنيات الديجتال أسهمت في خلق نوع من الصناعة الميسرة للعمل السينمائي ، وهي لم تكن متوافرة قبل التسعينات من القرن الفائت ، والواقع إن هذا الأمر غيّر من طبيعة العمل السينمائي من خلال الاختزال في عمل الأفلام ومن خلال تسريح الكثير من العاملين الذين كانوا ينفذون أعمال مؤثرات ومخاطر ومشاهد صعبة للغاية نفذها الكومبيوتر في المدة الأخيرة ، لذا

فان دخول الكومبيوتر قد أسهم أيضا بتغيير عمل التحضيرات عما كانت عليه في السابق كتحضير الخلفيات الكبيرة جدا أو تنفيذ الديكورات التي تحتاج إلى كم كبير للغاية من النجارين والصباغين والمنفذين والرسامين وما إلى ذلك، بل إن الكومبيوتر تمكن من أن يحصر كل هذه الأعمال أو الجهود أو الإمكانيات ببرامج حاسوبية أو بمجموعة مشاهد تنفذ عبر الحاسبات، هنا كان علينا أن نتذكر بان التحضيرات قد اختلفت، فبالعودة إلى التحضيرات القديمة للأفلام السينمائية نجد إن هناك اختلاف في المزيد من التحضيرات وخصوصا لمراحل التنفيذ، فيذكر تيرنس سان مارنر على سبيل المثال في كتابه الإخراج السينمائي حول مرحلة التحضير بعض الأمور التي زالت مع دخول الحاسبات الالكترونية، **ونذكر ما ذكر مانر في الأنشطة التحضيرية الرئيسية الواجبة في العمل السينمائي وهي**[1] :-

١ـ إعداد السيناريو.

٢ـ وضع الميزانية (تقدير التكاليف) .

٣ـ الجداول الزمنية (برنامج ترتيب التصوير للفيلم كله) .

٤ـ استكمال الفريق (التعاقد مع الفنيين) .

٥ـ توزيع الأدوار (التعاقد مع الممثلين) .

٦ـ تحضير خلفيات الفيلم والبحث عن مواقع التصوير الخارجي وتدبير وتأجير تلك المواقع أو الحصول على تصاريح للتصوير بداخلها .

٧ـ تصميم الملابس.

٨ـ الحصول على مكملات المنظر (الإكسسوارات) .

٩ـ تأجير الإستوديو وتصميم المناظر.

---

(١) تيرنس سان مارنر – الاخراج السينمائي ، ترجمة احمد الحضري،القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣ص٩٩

((التقنيات الحديثة اختصرت واختزلت الكثير من العمليات الإنتاجية المكلفة أو الصعبة وجعلتها يسيرة وسهلة وأجمل من خلال تقنيات الكومبيوتر))



الرؤيا الإخراجية

تكاد تكون الرؤيا للمخرج بمثابة القلب بالنسبة للإنسان لكي يعيش أو يحيى في الأرض ، فمن دون الرؤيا الإخراجية لا يمكن أن يكون هناك مخرج ، إنها البصيرة الدقيقة للعمل الفني التي تحقق الفيلم ، فالفيلم هو وهم وليس حقيقة وهذا الوهم يتحقق عبر المخيلة أو الرؤيا المتبصرة والمتبحرة في فنون العمل وواقع الحياة، لذا كان هناك رؤيا تجعل من هذا الوهم أشبه بالحقيقة المتوقدة على الشاشة السينمائية ، لقد سئل المخرج الكبير ميخائيل روم (ما هي الصفات التي يجب أن يمتلكها المخرج السينمائي؟) أجاب : (إحدى أهم جوانب الموهبة الإخراجية هي حدة العين والقدرة الرؤيا)[1] واضعاً بذلك الرؤيا من أهم المواهب التي يجب توافرها في المخرج السينمائي ونحن هنا لسنا بصدد إبراز

(١) ميخائيل روم ،(أحاديث حول الإخراج السينمائي)، ترجمة عدنان مدانات ، ص ٣٤ .

أهمية الرؤيا الإخراجية وعلاقتها بالموهبة البشرية والتي هي تتفاوت من شخص لآخر فقط بل وكشفها أيضا .

والرؤيا ذكرت في كتاب (المنجد في اللغة) على انها (ما يرى في المنام- الحلم)[١] وكلمة الرؤيا هي مصدر للفعل رأى .

والرؤيا تنشأ من خلال التجربة والمراقبة المستمرة والتدريب المستمر الذي يساهم في خلق الخبرة أيضا حيث إن الرؤيا يأخذ الحلم معنى أعمق عما يرى في المنام (فهو الصورة الحقيقية التي تكشف لنا واقع تلك الخبرات والرغبات والمخلفات في ذلك العالم المجهول اللاشعور)[٢] أي إن الرؤيا هي حالة لا شعورية تتكون عند المبدع أو الإنسان السوي دون إذن مسبق ودون أية مؤشرات سابقة ومحفزة والعمل السينمائي لا يمكن له أن يخلو من الرؤيا وذلك لان (الرؤيا مهمة في العمل السينمائي)[٣] وهي مهمة أيضا عند الكاتب والفنان المبدع وقد أكد ذلك جبرا إبراهيم جبرا حين ذكر (الرؤيا كلمة أساسية عندي منذ أن بلغت العشرين من عمري أو ربما قبل ذلك وكانت عوناً دائما لي في تحمل العسر واختراق الصعب وتقليل الروعة أبغيها لنفسي وابحث عنها في الآخرين)[٤] .

وفي مقالة نشرتها مجلة الأكاديمي للأستاذ الكبير (جعفر علي) – رحمه الله- بعنوان (الرؤيا في الفن العربي : السينما والمسرح) تطرق لموضوع الرؤيا في السينما مؤكداً في بداية المقال على مفهوم الرؤيا وأين تستخدم حيث جاءت الرؤيا (تعني رؤية مراحل عملية الخلق الفني بمجملها ولتعني (رؤية العين) و (رؤية العقل) بمعنى التفكير و (رؤية الشعور) بمعنى الإحساس المرهف بالمعاني و (رؤية المستقبل) بمعنى التنبؤ والتمني والاستنتاج و (رؤية الماضي) بمعنى الارتباط العام حضارياً والخاص ذاتياً و (رؤية القيم) ذاتياً وموضوعياً وأخيرا رؤية (المخلوق الفني قبل ولادته) بمعنى (إدراكه إمكانية موضوعيته وفق مواصفات محددة طبقاً لقيم موضوعية فنية مرتبطة بتطور تاريخي محدد)[٥]، أي إن الرؤيا هي التنبؤ والإدراك والشعور والتفكير والإحساس والاستنتاج

---

(١) يوسف معلوف ، (المنجد في اللغة)، ص ٣٦٤ .

(٢) قاسم حسين صالح ،(الإبداع في الفن)، ص ١٥١ .

(٣) صبيح صادق العبيدي ، (الرؤيا الإخراجية في الفيلم الروائي العربي)، ص ٨ .

(٤) جبرا إبراهيم جبرا ، (ينابع الرؤيا)، ص٧ .

(٥) جعفر علي ، (الرؤيا في الفن العربي : السينما والمسرح)، ص ٨٦ .

وهي تحمل مواضيع وأفكار متعددة لما لها من أهمية بالغة في خلق العمل الفني، والسينما واحدة من أهم الأعمال الفنية والتي تتخللها الرؤيا بشكل مباشر لتحقيق غايتها حيث أنها وسيلة تعبيرية فنية، وهي فن ليس بسبب العدسة والشريط السينمائي بل أنها بناء درامي إنساني نجد لها صدى في نفوس الناس فيحرك أفكارهم وانفعالاتهم، فالسينما تعتمد على التشكيل الصوتي والصوري ضمن المساحة المسطحة والصوت المصنوع، في حين إن الفنون الأخرى بخلاف السينما تعتمد على الحضور المتوافق بين المشاهد وعناصر العمل الفني من موجودات وإنسان.

(وأية رؤيا تعتمد على ثلاثة عناصر)[١] وهي الرائي (الخالق) بذكائه وعبقريته وحسه وثقافته ومعتقداته وشعوره بالانتماء والعنصر الثاني هو الواقع الاجتماعي والاقتصادي وقوى التحريك في هذا الواقع. أما العنصر الثالث فهو التوجه الخالص للخالق من خلال طموحه وقدراته وتمكنه من أدوات خلقه وما أن تصل الرؤيا إلى المتلقي بوسائلها وتأخذ الرؤيا طريقها على مراحل ابتداء من إدراك وتصور (المخلوق) حتى تكامل العمل الفني ونضوجه ووصوله إلى المتلقي (جمهور القراء السامعين أو المشاهدين)[٢].

والرؤيا الإخراجية على ضوء ما تقدم هي الإحساس والإدراك والتصور المسبق والتنبؤ بكل تفاصيل ودقائق العمل السينمائي أو التلفزيوني أو المسرحي فعملية الخلق التي تنشأ في الفن السينمائي إنما جذورها تعود إلى الرؤيا الناضجة للفن السينمائي (فالإضافات التي يضعها المخرج في أي عمل سينمائي وأي بصمات واضحة تظهر على الفيلم أو العمل السينمائي ما هي إلا من إفرازات الرؤيا)[٣] . والرؤيا الإخراجية تدخل في الكثير من جوانب العمل السينمائي فبمجرد توصيل تلك الرؤيا الناتجة من التخيلات المستمرة في العمل الفني إلى أي عنصر من عناصر فريق العمل ومن ثم تحقيقها سيكون بذلك تحقيق لرؤيا المخرج في العمل السينمائي.

---

(١) المصدر نفسه، ص ٦٦.

(٢) ميشيل فوكو، (الكلمات والأشياء)، ص ٢٥٣.

(٣) انظر صباح الزبيدي، (مخرجون عالميون، انطونيوني)، مجلة المسرح والسينما، سنة ١٩٧٣، ص ١٤٥.

التخيل عند المخرج (*Visualization*)

(التخيل عند المخرج والصورة الذهنية من أهم عوامل الخلق التي يستند عليها في بناء الرؤيا الإخراجية)[1] حيث إن التخيل والصورة الذهنية هما اللذان يساعدان الإنسان في قدرته على الإنتاج الفني فأكثر كتاب القصص نرى إن قدراتهم الكتابية تأتي من خلال الخيال الذي يحملوه (فالكاتب روبرت لويس ستيفنسون استخدم صورة الحلمية في كتاباته الخلاقة حيث كان تصويره الذهني يعمل بنشاط طوال الليل.... . صانعاً القصص للسوق وكذلك هو الحال مع الكاتبة ايندبلاتيون التي استخدمت تصويرها الذهني اليقظ في كتابة قصص الأطفال وشبهت هذا التصوير الذهني (البصري والسمعي) بالسينما الخاصة بالشخص وكانت تتقبل هذه الصور الذهنية على أنها ما دون الوعي (*subconscious*)[2]، بتعبير علمي معتقدة إن هذا المادون الوعي إنما يتفجر من إدراكها الحسي السابق.

فالتصوير الذهني يكاد يكون الخزين الفعلي للإنسان كي يعمل فهو يرفد بالصور والتخيلات التي لو استثمرت ستكون هي النتاج الفعلي. إلا أن التصوير الذهني لا يمكن أن يكون في كل إنسان بنسب متساوية ولهذا نرى تعدد أنواع الأعمال والأفكار والقصص والروايات وما شابه حيث إن هناك (مصطلح " ***Imagery Pair Chiliasm*** " محدودية التصوير الذهني لوصف أشخاص يفتقدون ظاهرة التصوير الذهني)[3].

الرؤيا الإخراجية بين مخرج وآخر:

كما ذكرنا في البداية إن الرؤيا الإخراجية هي إحساس وتنبؤ وتصور وإدراك تام لكل مراحل العمل الإخراجي وهذا يقود إلى إن ذلك الإحساس يوجد عند كل مخرج سينمائي مثلما يوجد إدراك عند كل شخص أو مخرج أو فنان وهو الإحساس والإدراك والتصور والتنبؤ ، فهو يتباين من شخص لآخر مثلما تتباين الأعمار والأجناس والأشكال وكل المتغيرات التي توجد في الأرض حيث (إن الظروف التي تحيط بأي إنسان ما هي شبيهة

---

(١) انظر اندرو بوكانان ، (صناعة الأفلام)، ص ٥٨ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ١٠٣ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ١٠٧ .

بتلك الظروف التي تحيط بإنسان آخر وكذلك الحالة الاجتماعية والجو النفسي والبيئة كلها تختلف من شخص لآخر)[1] إن كل إنسان له حالته الاجتماعية وله بيئته وله جوه الخاص الذي يتباين مع غيره فهذا التباين إنما هو الذي يجعل هذا الإنسان يختلف عن ذلك الإنسان وهذا في طابع الحال أيضا يدخل في إدراك ذلك الشخص عن هذا الشخص حيث إن الإدراك هو الذي يحدد السلوك عند الفرد ذلك لان الإدراك هو موجود عند أي إنسان إلا أن الإنسان ذاته يختلف (كل من يشعر بذاته بطريقة مختلفة ولكن كل منا يشعر بمن هو إننا نتصرف في هذا العالم ونتصرف مع الآخرين استناداً لشعورنا بأنفسنا واعتقادنا وما هو متوقع ممن يدعي بهذا الاسم)[2] فكل إنسان له من تصرفات خاصة وله أيضا أفكار خاصة وله العديد من المتغيرات في ذهنه مما يجعله يختلف عن أي إنسان آخر ولعل دانيال دوكلاص هوم العالم النفسي المشهور قد أكد ذلك حين قال : (لقد كنت محظوظاً لأني قابلت ما لا يقل عن اثنتي عشرة ماري أنطوانيت ست أو سبع منهن من اسكتلندا وزوجة لويس السادس عشر وزوجات الملوك الآخرين وعشرين الكسندر المقدوني ولكني لم أر سميث واحداً)[3] مؤكداً على إن الشخصيات تتعدد وتحمل الأسماء المتعددة وبعض الصفات ربما ، إلا انه ليس بالممكن أن يكون الشخص مطابق لآخر على الإطلاق .

والرؤيا بذلك تختلف أيضا من شخص لآخر ذلك لان التصوير الذهني ـ البصري، السمعي والحواس الأخرى يلعب دوراً مهماً في حياة الفرد في تفكيره وتذكره وخياله، (ويؤكد بعض العلماء على حيوية وخصوبة وامتناع تصويرهم الذهني بينما يعترف البعض الآخر انه لا يكاد يعرف معنى هذه الكلمة)[4] .

والعمل السينمائي ليس كسائر الأعمال الأخرى كالرسم أو النحت أو العمارة أو الموسيقى أو أي عمل آخر فني أو غير فني (انه عمل معقد وصعب كما ذكر المخرج ميخائيل روم)[5] وذلك لأنه يجمع كل الفنون ويضعها في قالب واحد وهو الفيلم

---

(١) انظر الدكتور علي كمال، (باب النوم وباب الأحلام)، ص ٣٢٢، ٣٢٣ .

(٢) سدني م. جورارد ، تيد لاندزمن (الشخصية السليمة)، ص ٢١٥ .

(٣) بيتر ماكلير ، (انشطار الذهن)، ص ٨٣ .

(٤) انظر ليد فوردج بيسكوف ، (علم نفس الكبار)، ص ٥٤٨ ، ٥٤٩ ، ٥٨٨ .

(٥) ميخائيل روم ، (أحاديث حول الإخراج السينمائي)، ص ١٠ .

السينمائي ولما كان هذا القالب واحد كان على المخرج أن يعرف كل تلك الفنون كي يتمكن من حرفته وبالتالي يكون عمله جيد.

(المخرج يمارس أعماله كلها من اجل العمل السينمائي أي انه يعمل مع الرسم و مع الأدب ومع الديكور والممثل والموسيقى وهو بذلك يحتاج إلى تصور اكبر مما يحتاج أي فنان آخر)[١] كي يستطيع أن يشمل الفنون في السينما ومع تعدد الفنون وتعدد وجهات النظر تكون الرؤيا متغيرة وغير ثابتة أو مستقرة في كل مخرج سيما وان أراد أن يخرج أي نص (إن المخرج السينمائي إذ يشتغل على اللقطة المعينة يعرف ويشعر بالكثير مما لا يعرفه ولا يشعر به الآخرون، يرى الكثير مما لا يراه أحد غيره. يكتب ليو تولستوي بدقة غير عادية محض سينمائية ولكن إذا ما استطعنا أن نعيد على الشاشة إنتاج التخيلات البصرية التي تنتج عند الإنسان الشاب وعند المعاصرين له فإننا سنكتشف أفلاما مختلفة تماماً. ولو كان بالإمكان أن نظهر كما لو تظهر الفوتوغرافية تلك النماذج البصرية التي تنشأ في عقل قارئي (الحرب والسلام) فانه سيبدو انه سينشأ عند كل فرد منا فيلم مختلف تماماً)[٢].

(١) انظر لوي دي جانيتي، (فهم السينما)، ص ٣٧٣.

(٢) ميخائيل روم (أحاديث حول الإخراج السينمائي)، ص ١٩.

مفهوم السيناريو

في قاموس برنامج *(Microsoft word)* جاءت كلمة سيناريو لتعني مخطط المسرحية أو النص السينمائي وهو إشارة إلى أن السيناريو يقترن بالسينما والمسرح ، وقد وردت في المصادر العلمية الكثير من التعريفات للسيناريو وجاءت اغلب التعريفات مقترنة أيضا في السينما والتلفزيون أو المسرح كون إن السيناريو يعد ويهيأ أساسا للسينما والتلفزيون والمسرح وقد ورد تعريف السيناريو في معجم الفن السينمائي على أنه القصة السينمائية حيث ورد في المعجم على انه (كلمة مأخوذة أصلا من الايطالية . وهي كلمة مشتقة من كلمة *(scene)* أي المنظر . وقد انتشرت هذه الكلمة في اللغات الأوربية الأخرى، وفي القرن التاسع عشر، لتعني نص المسرحية المرفق بها تعليمات المخرج الفنية، من حيث المنظر والأثاث والإضاءة والحركة والأداء التمثيلي. .الخ . وعندما ظهرت القصة في الأفلام السينمائية، ظهرت هذه الكلمة أيضا لتعني نص الفلم، بعد معالجة الفكرة، وإعداد القصة سينمائيا، في سياق متتابع من المواقف والمناظر التي تعتمد على الصور المرئية، وإمكانيات هذا الفن الجديد)[1] .

إن السيناريو اتخذ من القصص والروايات والمسرحيات موضوعات جاهزة له، بحكم الجماليات والحكائية التي تتميز بها القصة أو الرواية، فهناك الكثير من القصص والروايات والمسرحيات تحولت إلى أعمال سينمائية من خلال السيناريو الذي عالج تلك الأعمال وحولها إلى أفلام ومسلسلات سينمائية، ولعل الروايات التي كتبها ارنست همنجواي وروايات تولستوي و ديستويفسكي خير دليل على ذلك، فهناك روايات مثل رواية الحرب والسلم قد تم تحويلها إلى سيناريو أكثر من مرة وبصياغات غير متشابهة حيث تم تنفيذ العمل من قبل الأمريكان ومن قبل الروس وقد ظهر العملان السينمائيان بصور مختلفة من حيث الأشكال والصياغات ومن حيث الشخصيات والديكور ومن عناصر الصورة الأخرى، وكذلك هو الحال مع رواية احدب نوتردام لفيكتور هيجو التي تم تحويلها إلى سيناريو سينمائي مرات عدة ونفذت في أعمال سينمائية ومسرحية ورسوم متحركة، وهناك أعمال أخرى قصصية وروائية تم تحويلها إلى سيناريوهات للسينما أو للتلفزيون أو للمسرح .

---

(١) احمد كامل مرسي – معجم الفن السينمائي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٣٣٣ .

إن السيناريو ليس بالضرورة أن يؤلف أو يعد من قصة أو رواية أو مسرحية بل يمكن أن يكون من المخيلة التي تتبلور في ذهن الكاتب، حيث إن كاتب السيناريو في أكثر الأحيان يحمل قصة في ذهنه أو يحمل حكاية أو رواية أو يتأثر بقصيدة شعرية أو لوحة تشكيلية فيعزم على تحويل ما في ذهنه إلى سيناريو وبشكل مباشر أي دون الرجوع إلى كتابة القصة أو الرواية فيكتب النص وبصورة مباشرة على شكل سيناريو، إذن السيناريو هو شكل أدبي أو جنس أدبي يختلف عن القصة أو الرواية أو الشعر، وهو يحمل من المزايا التي تميزه عن باقي الأجناس أو الأشكال الأدبية وهذه المزايا إنما هي التي تعطي الخصوصية له في أن يتصدر كل الوسائل الإعلامية أو الاتصالية الأخرى، واهم تلك المزايا التي يتمتع بها السيناريو هي التزامن والحركة الصورية الوصفية، أي إن السيناريو يتميز بالسرد الذي لا يتوافر في كل الأصناف أو الأشكال أو الأجناس الأدبية الأخرى ، حيث إن السرد الذي يعطي للسيناريو مساحة غير محدودة في الوصف كونه متزامن مع حوار وموسيقى ومؤثرات صوتية أو أغنية أو صمت أو تعليق يساهم في إنتاج وتوليد حالة من التنويع أو الإبهار أو التأثير الذي يكسر الرتابة ويخلق التشويق ، كون إن السرد يفترض كيف ما شاء وبسهولة شديدة بحكم التقنيات السينمائية والتلفزيونية التي تسمح لكاتب السيناريو أن يكتب كل ما يجول في ذهنه دون قيد أو شرط .

لقد افترضت السينما العديد من الشخصيات الخرافية مثل شخصية(*E T*) في فيلم للمخرج ستيفن سبيلبرغ أو شخصية دراكولا في فيلم للمخرج فرانسيس فورد كابولا أو شخصية الفاني في فيلم للمخرج جيمس كاميرون أو الشخصيات الأخرى التي خلقتها السينما من الخيال أو من امتزاج الواقع والخيال ، كذلك السينما استطاعت أن تفترض العديد من الأشكال والمواقع والديكورات التي بالأساس لم يراها الإنسان من قبل ، بل إن الكاتب تخيلها وبلورها في مخيلته ومن ثم حولها إلى سيناريو لتتحقق على الشاشة السينمائية وتصبح حقيقة افتراضية ، فهناك الكثير من الأشكال الجديدة التي لم يسبق للإنسان أن يراها وجدها في السينما أمام عينه مثل فيلم (فلاش جوردون) أو فيلم (كودزيلا) أو (الحديقة الجوراسية) أو (حرب النجوم) وغيرها من الأفلام السينمائية أو المسلسلات والأعمال التلفزيونية ، وهنا تحتم على كاتب السيناريو أن يكون على دراية تامة بان السرد هو الأساس للسيناريو ، أي إن السرد إنما هو الكفيل لخلق النص الجيد ،

فكلما كان هناك سردا مميزا في العمل كلما أتى بنتائج مميزة ، وذلك كون إن السرد هو الذي سيحدد المناظر أو المشاهد بل هو الذي سيقرب الرؤيا للمخرج وهو الذي سيحدد نوع التخيل أو الأمكنة المرغوب في إبرازها بالعمل ، لذا فان من المهم جدا أن تحوي السيناريوهات على وصف دقيق للمواقف والأحداث في الدراما وذلك عبر النص وبهذا الصدد يقول ويليم جرولدمان (في الفيلم انك لا تخبر الناس عن الأشياء ولكنك تريهم وتعرض لهم الأشياء)[١] ، وهنا تحتم على كاتب السيناريو أن لا ينشغل في كتابة الحوار ويترك السرد ، أي أن يكون له اهتمام ابلغ في السرد عن ما في الحوار ، (طبقا لهذا المبدأ فما اخبرنا عن المعلومة عن طريق الراوي فإنها ستصبح أوتوماتيكيا مشوبة بالذاتية – بل وحتى النزعات الإيديولوجية ، وان عرض الأحداث بدون تعليق هو ما يسمح للجمهور أن يتوحد بشكل مباشر مع الصور وان يفسر معانيها ودلالاتها بنفسه ولنفسه)[٢] .

الواقع إن الافتراض الذي يمهل السينارست مزيد من الحرية في الاختيار والصياغة ليس فقط أسهم في تعزيز دور السيناريو وتصدره على الأجناس الأخرى بل أسهم في أن يكون السيناريو عملا إستراتيجيا لدرجة أن تكون كتابته من قبل مجموعة كاملة أي إن السيناريو أصبح يكتب من قبل فرق متخصصة فهو مشروع عملاق خصوصا في السينما ذلك لان من السيناريوهات ما تنفذ بأموال طائلة ، فهناك سيناريوهات لأعمال سينمائية انفق عليها أموال تصل إلى أكثر من نصف مليار دولار مثل فيلم (***Titanic***) أو فيلم (***Terminator***) أو أفلام ***(James Bond)*** ، إن مثل هذه الأموال لايمكن للجهة التي تنفقها أن تبعثرها أو تدفعها دون التأكد من ان لها عوائد موازية أو مناظرة ، وهو الأمر الذي يدفع بتلك الجهات أن تهتم بالسيناريو بل وتعتني بدرجات بالغة في كتابة السيناريو لتؤمن على أموالها من الخطر الذي قد يصيب العمل أو المشروع من الخطأ أو الخسارة ، حيث ان السيناريو هو الذي يقود العمل فهو الأساس في توفير كل مستلزمات العمل وان السيناريو هو الذي يحدد ميزانية العمل بالدرجة الأساس فهو الذي يحدد المواقع

(1) William croldman, adventures in the screen trade.

(٢) مركز اللغات والترجمة –السرد في السينما ، تحرير ومراجعة د . يحيى عزمي ، القاهرة ، أكاديمية الفنون ٢٠٠١ص٢١١ .

والشخصيات وهو الذي يحدد الأشكال والزمان والمكان ويحدد أمور عديدة ، والسيناريو هو الذي يوجه كل العاملين في أعمالهم وهو الذي يقود المخرج في أن يتابع عمله ويقود فريقه الفني أو يختاره للطبيعة التي يحملها العمل نفسه .

السيناريو وكما ذكرنا آنفا يقود العمل السينمائي أو التلفزيوني وهو في نفس الوقت حين يتحول إلى عملا سينمائيا يقود المشاهدين ، فالمشاهد كثير التأثر بما يراه في السينما أو التلفزيون ، حيث إن القدرة التي يتمتع به التلفزيون أو الفيلم السينمائي إنما تحقق انتشار واسع للغاية وهو الأمر الذي يعزز من قيمة السيناريو الذي يقود العمل في التلفزيون أو في السينما ، ولذلك يمكن القول من ان كتابة السيناريو يمكن أن تكون من العمليات الإستراتيجية المهمة كون إن السيناريو يمكن أن يحقق من التأثير في المجتمعات وعلى المدى البعيد ، فهناك الكثير من الظواهر والأفكار التي تظهر اليوم وبشكل صريح واضح كانت غير موجودة في السابق ظهرت وتعززت وتوافرت اثر السينما والتلفزيون، فالسيناريو تكمن أهميته مع الفيلم أو العمل الفيلمي ومن دون هذا العمل الفيلمي لايمكن أن يحقق السيناريو أي تأثير أو أهمية ، لذا ارتبط السيناريو بالعمليات التي تتحقق في صناعة الفيلم وخلقه كونه مرهون بهذا العمل ، من هنا يقول تيرنس سان مارنر في كتابه الإخراج السينمائي (السيناريو هو الخطة الرئيسية للفيلم وهو يشكل الجزء الأول من المرحلة الخلاقة، ولا يعتبر السيناريو في حد ذاته عملا كاملا من الفن مثل القصة القصيرة أو الرواية)[1] .

والسيناريو له شكل معروف و متفق عليه من قبل الكثير من الكتاب، حيث يكتب السيناريو على شكل حقلين أو عمودين ، عمود لكتابة السرد وعمود لكتابة الحوار وكما هو متعامل به ، وهنا المقصود بالسرد هو كل ما نراه بالعين من عناصر للصورة من ممثل وحركاته ومن ديكور أو إكسسوار أو أزياء أو لون أو إضاءة أو حركة كاميرا أو كتل أو ضل أو ضوء أو سطوح أو أشكال أو عمق أو مؤثرات صورية ...الخ، أما الحوار فالمقصود به هنا كل المؤثرات الصوتية والموسيقى والحوار والتعليق والأغنية والصمت ،

(١) تيرنس سان مارنر – الإخراج السينمائي، ترجمة احمد الحضري،القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣ص٤٨ .

أي أن كل ما تراه العين يكتب في حقل السرد أو حقل الصورة وكل ما تسمعه الأذن وتتحسسه يكتب في حقل السرد أو الصوت ، وهان يؤكد سمير الجمل في كتابه السيناريو والسينارست على ما ذكرناه ويقول ((الشكل المعتد لكتابة السيناريو هو ذلك المعروف بالشكل المتوازي أو راسياً وفيه تنقسم الصفحة بشكل عمودي – إلى نصفين الأيمن يتضمن تفاصيل الصورة والأيسر للصوت أو الحوار والمؤثرات الصوتية))[1] .

وهناك شكل آخر للسيناريو بان يكتب السرد ومن ثم يكتب الحوار أسفله مباشرة بعد كل لقطة أو مشهد[2]، والواقع إن هذا الشكل كثيرا ما يستخدمه الكتاب ، إلا انه لا يحمل من التنظيم المكشوف أو الصريح كما هو معهود في كتابة السيناريو على شكل حقلين كما في أدناه ، وإننا هنا إذ نعتمد الأسلوب الذي يعتمد تقسيم الصفحة إلى حقلين عموديين إنما نبغي البساطة والسهولة للقاري كي لا يعتقد إن كتابة السيناريو هي مسالة اعجازيه بمثابة كتابة القران الكريم أو الإنجيل، كما يعقدها سد فيلد في كتابه السيناريو الذي يصور للقاري في كتابه بأنه لايمكن أن يرتقي إلى أن يكون كاتب سيناريو ما لم يتتلمذ على يد سد فيلد فقط، وكأن العالم لم يخلق كاتب سيناريو إلا سد فيلد الواحد الأحد، نحن هنا نرى أمر آخر وهو انه بالإمكان وعلى اقل تقدير كتابة سيناريو ضمن هذا الشكل البسيط والمفهوم حتى وان لم يكن مقبول كموضوع أو مضمون يصلح للسينما، فهو بالنتيجة أن قسّم وفق ما حددنا هو سيناريو أو على اقل تقدير يمكن أن يطلق عليه نص فلمي أو تلفزيوني، فهي مسالة من ناحية الشكل سهلة وغير معقدة كما يعقدها فيلد بكتابه، الذي يغلق باب السيناريو بوجه الأدباء والمثقفين الذين يمكن أن يرتقوا إلى كتاب سيناريو فيما لو اتبعوا الشروط التي ذكرناها، لا أن يتبعوا الحواجز والعراقيل التي وضعها فيلد والتي تشعر القاري بالأمية والجهل بل والرعب من العمل السينمائي أو التلفزيوني الذي وجدنا فيه من المبدعين ممن هم في تخصصات قد لا تكون قريبة من التلفزيون والسينما إلا أنهم تدربوا ودرسوا السيناريو وأصبحوا كتاب لهم من الأعمال ما تشاهد من على شاشة السينما والتلفزيون، فقد وضع سد فيلد من

---

(١) سمير الجمل – السيناريو والسينارست، مصدر سابق ص١٢ .

(٢) سد فيلد–السيناريو، ترجمة سامي محمد، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر١٩٨٩ص١٧٦

التعقيدات والموانع أمام القاري ما تكفل انكماشه أو تجبجبه للإقدام على الكتابة، فهو يقول بكتابه وضمن تناقضات عديدة (عندما كنت رئيسا لقسم القصة في سينموبيل واقرأ بمعدل ثلاثة سيناريوهات في اليوم كنت استطيع أن اعرف منذ الفقرة الأولى إن كاتب السيناريو قد كتبه محترف أو هاو . إن وفرة زوايا الكاميرا كاللقطات الطويلة أو اللقطات. . . والخ يكشف تو عن أن الكاتب هو كاتب سيناريو تنقصه الخبرة ولا يعرف ماذا يفعل)[1] (بمعنى انه كاتب فاشل) ويضيف فيلد وبنفس الصفحة ويقول (ولأني فاحص سيناريوهات ، فقد كنت ابحث دائما عن عذر لكي لا اقرأ نصا) هنا نسال هل يوجد من يستطيع قراءة ٣٦٠ صفحة يوميا، فبحسب ما يذكر بكتابه على افتراض إن كل سيناريو بمائة وعشرون صفحة معنى انه يقرا باليوم الواحد ثلاثمائة وستون صفحة، وأيضا نلاحظ إن الزوايا للكاميرا وإحجام اللقطات التي يرفض وجودها سد فيلد بالنص يذكرها في كتابه ويؤكد أهمية معرفة السينارست بها في الصفحات١٧٨ـ١٨٠ ولا نعرف إن كانت هذه المصطلحات غير مهمة أو أنها تدلل على فشل السيناريو لا نعرف لماذا يذكرها سد فيلد في كتابه، وتعقيبا على ما ذكره فيلد فإننا هنا نود أن نبين إن السينارست يمكن أن يكتب بالطريقتين سواء أن يكتب بتحديد الأحجام والحركات للكاميرا أو أمور تفصيلية أخرى، أو انه يكتفي بالمنحى الأدبي فقط مع التفاصيل التي حددناها ، فكلا الحالتين صحيحتين ما زال ان الموضوع مناسب للمخرج ، وحتى لو ان المخرج لا يقتنع أو لم يعجب بتفصيلات الكاميرا والأحجام للقطة التي كتبها السينارست فالمخرج يمكن أن يتجاوزها ويبني نصه الإخراجي (الديكوباج أو الستوري بورد) وفق رؤيته وتقسيمه للزوايا واللقطات، بل نحن نجد أن السينارست أن كان مقتدر من تلك التفصيلات في الوصف سيسهل للمخرج والقاري فهم السيناريو ما زال أن موضوع أو مضمون السيناريو جيد ، وهناك ملاحظة مهمة بهذا الصدد ألا وهي ان هناك الكثير من عمالقة المخرجين ممن هم يقومون بكتابة السيناريوهات الخاصة بإعمالهم فيكتبون السيناريوهات بأعلى وأدق التفاصيل لحركات وأحجام اللقطات بل أنهم يحددون زمن اللقطات بالثواني ويدونون من التفاصيل ما هي دقيقة للغاية ، فلا اعرف هل ان هؤلاء في حال

---

(١) المصدر نفسه ص١٧١

تسليم سيناريوهاتهم إلى مخرجين آخرين ستكون تلك السيناريوهات فاشلة في نظر سد فيلد ؟ .

وتأكيدا لما ذكرنا نعود إلى شكل السيناريو التقليدي الذي يعتمد تقسيم الصفحة إلى حقلين عموديين واحد للصورة والآخر للصوت، هنا لابد من التأكيد على إننا قبل أن نكتب عناصر الصور وعناصر الصوت لابد أن نعطي رقم للمشهد ولابد أن نكتب مكان المشهد ولابد نحدد أن كان المشهد خارجي أم داخلي ونحدد أيضا إن كان المشهد في النهار أم في الليل وذلك ليكون المشهد مفهوما لكل من له علاقة بالسيناريو من مساعدين للمخرج أو ممثلين أو مصورين أو مصممي إضاءة ومهندسي ديكور أو آخرين لهم علاقة مهمة في السيناريو لتحضير متطلبات العمل الأساسية ، **يمكن أن نوضح ذلك على النحو الآتي:**

رقم المشهد

مكان التصوير

المشهد خارجي أم داخلي بمعنى خارج مكان له سقف أم انه داخل مكان له سقف[1]

المشهد في النهار أم في الليل

(١) يذكر السينارست هذه المعلومة لكي يستطيع مصمم الإضاءة من تحديد طبيعة الإضاءة للمشهد .

السرد أو الصور (كل ما تراه العين) *visual*	الحوار أو الصوت (كل ما تسمعه الأذن) *audio*
١- الممثل وحركاته ٢- الديكور ٣- الإكسسوار ٤- الأزياء ٥- اللون ٦- الإضاءة ٧- حركة الكاميرا ٨- الكتل ٩- الظل ١٠- الضوء ١١- السطوح ١٢- الأشكال ١٣- العمق ١٤- المؤثرات الصورية ...الخ	١- المؤثرات الصوتية ٢- الموسيقى ٣- الحوار ٤- التعليق ٥- الأغنية ٦- الصمت ٧- (المنولوج) الحوار الداخلي

أهم ما يميز السيناريو عن الأجناس الأدبية الأخرى كالقصة أو الرواية أو الشعر أو الأجناس الأخرى هو الفعل المضارع ، حيث أن السيناريو من شروطه أن يكتب بصيغة الفعل المضارع (المستمر) كون أن الأحداث متسلسلة ومتتابعة في مجموعة من المشاهد والمناظر التي سيتم تصويرها في أيام عديد قد تصل في بعض الأحيان إلى سنوات في حال تصوير أعمال كبير كالأفلام الملحمية أو التاريخية أو الفنطازية التي تحتاج إلى إمكانيات كبيرة جدا ، إذا كان على كاتب السيناريو أن يلتزم بهذه الملاحظة ويكتب السيناريو بصيغة الفعل المضارع وإلا أصبحت كتابته ليس سيناريو .

عند نهاية كتابة أي مشهد تذكر مفردة تنهي المشهد أو تعزله أو يمكن ان تربطه بمشهد آخر بطريقة توهينية أو تدريجية متوائمة وهي في كل الأحوال تنقل المتلقي من موقع لآخر أو من مكان لآخر ، فعلى سبيل المثال هناك مفردة تستخدم لنهاية مشهد يتم تصويره في غرفة مدير البنك للأموال يتم انتهاء المشهد من خلال ذكر مفردة بعد آخر كلمة من كتابة

المشهد وهي مفردة كلمة (*cut*) أي قطع حسب معناها باللغة الانكليزية ، وهذه المفردة يلاحظ إنها تستخدم كثيراً في السيناريوهات ، فيتم استخدام (*cut*) في السيناريو ليعبر بها عن انتهاء المشهد والانتقال إلى مشهد آخر كان يكون في مركز للشرطة ، بينما تستخدم مفردة أخرى في نهاية المشهد لتعبر هي الأخرى عن نهاية المشهد والامتزاج بمشهد آخر وهي مفردة (*mix*) التي تعني مزج ، وهذه المفردة توحي بإيحاء غير إيحاء القطع في نهاية المشهد بل أنها تذهب إلى خلق نوع من الاستمرارية للحدث أو الوقت أو المكان وهي كثيراً ما تستخدم في الأفلام السينمائية أو المسلسلات التلفزيونية أو في الأعمال والبرامج التلفزيونية الأخرى ، كان يظهر بطل الفيلم في مشهد بشقته ثم يغادر الشقة بعدها يمتزج مشهد خروج البطل من الشقة بمشهد آخر بنفس ملابس البطل تماما أمام مبنى شقته وهو يترجل سيارته ومن ثم ينطلق بها .

أيضا هناك مفردة تستخدم لنهاية المشهد يطلق عليها (***fade in***) أو (***fade out***) وهي تعني اختفاء تدريجي أو الأفول فهذه المفردة التي تستخدم بشكل قليل مقارنتاً بمفردة (***cut***) ، فهي توحي بإيحاءات غير الإيحاءات بالمزج أو القطع كون أن مفردة (***fade***) ترتبط عن تفسير للحدث بان تكون له دلالة على الاستغراق بالحالة مثل أن ينتهي الفيلم بالأكمل أو أن يكون حدث عظيم غير معتاد قد حدث أو ترتب ومن ثم تلاه مشهد آخر ، وفي كل هذه الحالات فان هذه المفردة تبقى قليلة الاستخدام في اغلب الأعمال والأفلام كونها تضمن تفسير لحالة ما ، حيث إن هذه المفردة تعني أن ينتهي المشهد ويظهر بعده مباشرة خلفية سوداء أو عتمة سوداء ، أو ربما تكون العكس بان تتحول العتمة إلى بداية مشهد لتكتب هذه المفردة في بداية المشهد كما هو الحال في بداية فيلم (***6^{th} Day***) اليوم السادس الذي مثله ارنولد حيث يبدأ الفيلم بعتمة ثم تشغيل عود ثقاب (كبريت) ليزيل بعض الظلام حتى يظهر (***title***) عنوان شركة للإنتاج السينمائي (المنتجة للفيلم) ، **ونستعرض الآن مجموعة مشاهد من سيناريو لفيلم روائي ، نوضح فيه ما ذكرنا أعلاه :**

فيلم : (فلوس و نحوس)
قصة وسيناريو وحوار: ع س

الصورة visual	الصوت Audio
* title عناوين الفلم نهار داخلي – سوق التوفيقية – القاهرة Micro shot zoom out long shot لقطة قريبة جدا لمجموعة نقود وهناك يد تحسب هذه الفلوس . Dissolve medium shot تظهر يد رغيد تعد الفلوس Zoom out medium long shot حيث يظهر منزعج مع أبو ممدوح أمام خزانة الفلوس في محل تجاري لبيع قطع غيار السيارات Fade to black مشهد (١) التوفيقية (محلات أدوات قطع غيار) /نهار خارجي Long shot – high angle ويظهر سوق التوفيقية ثم تنخفض الكاميرا الى الاسفل – crane camera حتى يظهر	موسيقى تصويرية للتايتل مؤثرات لغط سوق تجاري شعبي مجموعة مؤثرات صوتية – لغط شارع مع صوت باعة متجولين في السوق مؤثر عد نقود dissolve (خلفية موسيقية لأغنية ام كلثوم) (اروح لمين) مجموعة مؤثرات صوتية – لغط شارع مع صوت باعة متجولين في السوق fade تستمر الاغنية – الخلفية

أبو ممدوح يحمّل نقود (اكياس كبيرة) امام محله في التوفيقية ثم يتعاون مع رغيد لوضع الفلوس في العربة مع الحمال وهو يكلم رغيد الذي يمسك بيده سجل حسابات قائلا أبو ممدوح:	Mix Voice over خد ، لول ربعميت الف جنيه، عليتهم بنفسك ؟ ! ،وتبلغ ابو ممدوح انو الشيك حيكون عندوه بعد بعد نص ساعة ، وانا بردو حتصل بيه بعد ساعة علشان يعمل حسابو ماشي ، ومش عاوزك تعووء عليه لحسن هو عاوزهم النهردة ابل بكرة ، ماشي .
تتحرك الكاميرا pan إلى رغيد وهو يضبط الأكياس مع الحمال ويقول الى ابو ممدوح بعد التأكد من كيس الفلوس ووضعه رغيد:	ماشي ٠٠بس انته شوية كلمو قول له يحن شوية علية .
Switch pan zoom out حتى يظهر ابو ممدوح والحمال وعربته أبو ممدوح:	ايه .. انا اللي عاوزك بتكلمو وتخلي يحن علية ، الله ، هو موش جلك.
Zoom out long shot رغيد وهو يهم بالمغادرة بعد رتب كل اموره وكمال عد الفلوس حيث يوجه الحمال وهو يقول لابو ممدوح ويتذمر رغيد:	جدي ٠٠هم همممممم بيقول جدي هم اودعناكم٠٠يلة بينه .
وهو يؤشر للحمال بالاتجاه نحو الامام مغادرا محل ابو ممدوح (CUT)	(CUT)
م (٢) محل أبو جميل /نهار داخلي لقطة عامة مع حركة استعراضية للكاميرا	مجموعة مؤثرات صوتية – لغط شارع مع

وهي تتقدم نحو أبو جميل الذي يجلس خلف مكتبه وهو عصبي داخل محله التجاري لبيع الادوات وقطع الغيار للسيارات وأمامه (عامل الشاي) صبري الذي يبدو متذمرا ومستاءا مما يسمع من	صوت باعة متجولين في السوق ممتزجة مع موسيقى تصويرية خلفية
ابو ممدوح الذي يقول أبو جميل:	ايه يله ، هو انا شربت غير الكباية بتعت مبارح ،أي هو ايه اللي جرى في الدنيا.
ابو ممدوح يصفق بيديه وهو مستغرب Dissolve Extreme close up صبري يتكلم باستياء وهو يمسك صينية الشاي وفيها كم من اقداح الشاي صبري:	يمعلم والله العظيم جو عندك ضيوف اربعة وانت شربت مرتين، والنهاردة الصبح شربت كباية شاي بؤو سبعة كبايات شاي.
Track camera zoom out – pan medium shot	
أبو جميل وهو يتوعد قائلا أبو جميل:	بص يلة متستعبطنيش لحسن انا ما بنساش أي حاجة ، الله هو أي ، عاوز تستغفلني يلة ولة ايه.
صبري متعجبا لما يقول ابو صبري ثم يضع صينيته على الطاولة ويتكلم بحسرة واستغراب شديد كبير قائلا صبري:	انا بستغفلك يمعلم مش عيب ، بص بالامارة انا كتبتهم هنا، بص شايف، يمعلم مش انا اللي بستغفل ، لاحولة ولاقوة الابالله العلي العظيم.
Close up shot zoom out long shot أبو جميل يمد يده نحو درج الطاولة ويخرج منه شدة فلوس ثم يسحب من الشدة جنيهين فقط قائلا أبو جميل:	خد ، امسك دول اتنين جنيه ،بتاع اربع

	كبايات وماتؤليش لا.
صبري:	ماشي ياعم ماشي امري لله٠٠بس رجاءا يمعلم متندهنيش مرة ثانية على شاي نهائيا لانو المحل ده مش هعتبوش تاني بعد النهاردة لو على جثتي (ها).
وهو يصفق بيه بعصبية ثم يأخذ صينية الشاي ويخرج من المحل وهو غاضب جدا	
(يرن الهاتف)	Voice over (صوت مؤثر هاتف)
أبو جميل:	بص بص شايف الولد ده مش وش خير ، عاجبو الفقر والنحس٠٠٠٠٠٠٠
Big close up shot على الهاتف ثم tilt up على ابو جميل الذي يرفع الهاتف ثم يقول أبو جميل:	اللو ايوة ٠٠اهلا، ٠٠اى بعشـــتهم.
(صوت ابو ممدوح) أبو ممدوح:	Voice over ايوة يمعلم بعتلك ربعميت الف جنيه وحبعتلك شيك بتلتمية وخمسين الف جنيه٠
أبو جميل:	يعني انت بعتهم ، الله طب ليه اتاخر الود الله ، ما جاش ليسة هو ايه اللي جرى .
Mix مشهد ٢ باء نهار داخلي – محل ابو ممدوح Medium shot ابو ممدوح وهو يتكلم بالهاتف قائلا	cut
ابو ممدوح:	اصبر شوية يابو جميل دة لسة خرج مش حيلحاء يوصل ،الله بشويش يمعلم مش كدة.
(CUT)	

المشهد	الحوار
م(٣) التوفيقية /نهار خارجي رغيد يسير خلف الحمال الذي يدفع العربة، ، ،حيث ينظر الى صبري بعدها يميل مع الحمال باتجاه صبري وسط كم كبير من المارة فيلتقي صبري المتذمر حيث ينادي عليه قائلا رغيد:	مؤثرات صوتية للغط في سوق ممتزجة بموسيقى شعبية صبري .. وحياتك ابعت لي شاي مظبوط للمحل ،
صبري يتقدم نحو رغيد ويقول بامتعاض وخشونة بعد ان يرمقه صبري: **Dissolve medium shot** رغيد يؤشر للحمال الذي ينظر للمارة أن يقف	نعم ...شاي مضبوط ،وفيّ الديون اللي عليك بالأول و بعدين ابئة قولي ، ، اسمع رغيد انا مش حجيب لاليك ولا للجدك شاي والديون اللي عليك عاوزهة النهاردة ، ماشي ، لحسن ورحمة امي المحل دة مش حعتبو تاني.
رغيد يريد أن يكلم صبري بتوسل بعد أن يؤشر للحمال الذي يريد أن يتقدم بعربته نحو الأمام اثر امرأة تمر من أمامهم محاولا الحمال ان يؤشر للمرأة ليعاكسها وهم قد زاحموا الشارع **Medium long shot** للمرأة وهي تقول بانزعاج المرأة:	عشنا وشفنا (هههههههه)
Switch pan camera long shot نحو رغيد بعد أن تغادر المرأة حيث يستأنف رغيد الحديث مع صبري وبتوسل محاولا اقناعه والتأثير فيه رغيد:	**Voice over** احدهم يقول: خلي عندك دم يشاطر اخر يقول: حلو انت يا قمر ضحكة ههههه انت بتقول ايه ياصبري ، قول غير الكلام ده ، انا مش ناسي ديونك ، بس انت بتعرف بداية دوام المدارس والعيال عاوزين
ثم يسحب الحمال الذي يسرح مع فتاة	

تمرق من أمامه وكأنه يرغب بمعاكستها	شوية ملابس وشوية كراريس للمدرسة.
Medium shot لصبري الذي يتحدث بانزعاج صبري:	يارغيد زي ما انت عندك اطفال احنة بردو عدنة وبردو بالمدارس ومحتاجين ملابس وحاجات كتيرة للمدرسة وبردو عاوزين كمان تبرعات للمدرسة.
يلتف رغيد نحو صبري ويتشاطر في اقناعه ملتفتا الى الحمال خشية اهماله الفلوس التي يحملها ثم يكلم صبري وبتوسل ويبدو وكأنه صديق قديم وحميم له رغيد:	وحياتك ياصبري لو بس يتحقق اللي في بالي حاغرئك بالفلوس.
Close up shotلصبري وهو يسخر ويقول لرغيد صبري:	اطمئن اطمئن اللي ابالك مش حيصير٠٠و ده جدك مش هيموت وهيعيش سنين٠٠ومفتكرش انك حتحصل مليم منو انا ببشرك ومن النهاردة ، واسمع يا رغيد انا فلوسي عاوزهة منك ٠٠ومليش علاقة بالكلام اللي بتؤولو لأنو المحل بتعكو مش حدخلو تاني ، ماشي.
Medium close up shot لرغيد وهو يحاول التأثير بصبري باكيا رغيد:	أي يصبري قول غير الكلام ده دنة معنديش صديق غيرك انت الوحيد اللي فضلت لية كلهة زعلت مني ، حودي وشي فين دلوقتي .
Zoom out medium long shot حتى يظهر صبري الذي يبدو عليه التعاطف والرضوخ مجبرا لما يقول رغيد محاولا المواساة لرغيد ثم يفوق من تعاطفه ويقول رغيد صبري:	طبعا اذا كنت تستلف الفلوس ومش عاوز توفيهم ، أي عاوزهم بيسئفولك ولة ايه.
يبسط رغيد يديه محاولا إقناع صبري بأنه لا	

يملك أي شيء ثم يقول لصبري بمجامله ودهاء رغيد:	امنين حجيب الي مهو ادامك عمال بيديني مرتب ميكفيش عشرة ايام اعمل ايه قلي انت.... هعمل ايه.
صبري وكأنه يائس من ديونه يكلم رغيد بعد ان يرمقه وبحسرة بعدها يقول لرغيد وبحالة منزعجة (بتأفف) صبري:	لا حولة ولا قوة الا بالله العلي العظيم ،
(mix)	mix
مشهد ٤ محل أبو جميل /نهار داخلي Medium shot – eye level ابو جميل يخرج من محله ثم تتحرك الكاميرا	مؤثرات صوتية لسوق شعبي ممتزجة بموسيقى شعبية سارة
Crane camera medium shot zoom out tilt up ليشاهد رغيد حيث يظهر رغيد بالقرب من المحل وسط السوق مع صبري والحمال الذي يتلصص على النساء اللاتي يمرن من أمامه ، حيث ينادي أبو جميل على رغيد وبعصبيه أبو جميل:	رغيد ، رغيد ، هو انت هنا تعال بسرعة هات الفلوس ، اتاخرت كده ليه.
رغيد ينتبه وباهتمام بالغ لنداء جده وكأنه متأخر عن الدوام وهو يهم بالحمال الذي لا يبالي سوى بالمارة ثم يقول رغيد لجده رغيد:	أيوة يجدو انا جاي، اسمع يصبري هعدي عليك بعد ساعة ماشي .
رغيد يؤشر للحمال الذي يسرح في مشاهدة امرأة تمر من أمامه قائلا له رغيد:	يلة بينة لحسن حيعملهة ماتم
ويذهب باتجاه المحل هو والحمال	

سيناريو الإعلام

قد تبدو الأخبار أو الموضوعات التي تنشر في الصحف، والبرامج التي تعرض من على شاشات التلفزيون، قد تبدو أنها بريئة وتلقائية وخالية من الفبركة للكثير من المتلقين لوسائل الإعلام أو الاتصال، فهناك شرائح عديدة من المجتمع إلى يومنا هذا لا تدرك حجم الإعلام وإمكانياته الجبارة، ذلك لان الإعلام بالأساس يعمل بالخفية عن ما يتوقعه المجتمع منه، فهو في أكثر الأحيان يميل إلى التحريف والتمويه والخدعة إن تطلب الأمر، لإبراز الشكل النهائي للمضمون الذي ينويه وبأشكال متعددة ومختلفة ومن مؤسسة إعلامية إلى أخرى، فعلى سبيل المثال هناك خبر ما لحدث ما نرى انه يتفاوت في الشكل الذي يحمله من مؤسسة إعلامية إلى أخرى فكل مؤسسة تنشر الخبر وفق الفلسفة التي تعمل بها ووفق الأفكار والأيديولوجيات التي تناسبها أو التي تتعامل بها، فمن المؤسسات التي تبث الأخبار عن القضية الفلسطينية على سبيل المثال تشعر المتلقي للخبر بان المقاومة الفلسطينية بالحجارة للعدو الصهيوني إنما هو من صلب العمل الإرهابي على العكس من المؤسسات المحايدة التي تنقل الخبر دون أي غرض أو انحياز وتعتبر المقاومة حق شرعي للمواطن الفلسطيني المسلوب حقه ، ولعل المؤسسات الإعلامية الأمريكية خير دليل على ذلك لما تناشد به الإدارة الحكومية في أمريكا على ذلك ، ولهذا نرى إن اغلب الأخبار التي تبثها المؤسسات الأمريكية من هذا القبيل تكون مدسوسة بشكل أو بآخر بغية التماشي مع ما يترجاه الحكم في أمريكا ، في الواقع إن ما ذكر إنما يؤكد حقيقة قد تبدو هي الأخرى غافلة عن الكثير ممن هم يعملون في الإعلام وممن هم لا يعملون في الإعلام ، وهي حقيقة الإعلام المسير ، فالكثير يضن إن هناك حرية مطلقة للإعلام وان هناك حرية رأي وهناك اتجاه واتجاه معاكس وما إلى ذلك من تداعيات تحفز على العمل الإعلامي المنفتح والمطلق العنان لكيف ما يشاء ويرتئي ، الواقع إن الإعلام رغم تلك التداعيات والعناوين الرنانة إنما هو رهن الحكومات بشكل ما أو بآخر ، وبعبارة أخرى شاء أو أبى ، فهناك حدود قد تكون واسعة وقد تكون ضيقة يسير عليها الإعلام في كل دول العالم ودون استثناء، إلا ان هناك من التقنيات الإعلامية تلمع وتروج عن عملها وبأساليب لو انكشفت للمتلقين لظهرت انها قبيحة وقذرة ، والدليل على ذلك هو

الأخبار التي تبث أثناء الحروب والتي تتناقض من مؤسسة إلى أخرى وفي أرقى الدول التي تعتبر نفسها مركز للديمقراطية ومركز للصحافة الحرة أو حرية الرأي، فلو عدنا إلى سنوات ماضية وتحديدا في أيام الحرب التي وقعت بين القوات العراقية وقوات التحالف بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٩١م لوجدنا إن كل المؤسسات الإعلامية التي كانت تبث الأخبار عن هذه الحرب كانت موالية للولايات المتحدة الأمريكية بشكل أو بآخر وبأساليب متعددة الأوجه والأشكال، وكانت تبث كثير من الأخبار المدسوسة وغير الدقيقة بأغلب الأحيان أو أنها محرفة، وتبث أخبار مبالغ بها كثيرا، فعلى سبيل المثال أنا أتذكر شخصيا كوني عشت تلك الأحداث إذاعة (مونت كارلو) الفرنسية التي تدعي في أكثر الأحيان حياديتها ونزاهتها أو موضوعيتها ، أتذكر جيدا أنها قامت بنقل جملة من الأخبار الكاذبة وبأساليب رخيصة للغاية إبان الحرب الأمريكية والقوات المتعددة الجنسية على العراق في عام ١٩٩١ ، وأتذكر أيضا إذاعة (صوت أمريكا) التي بثت من الأخبار في تلك الفترة ما لا يصدقه العقل إزاء الحرب لو أن العقل قد تعايش في الحرب أثناء تلك الفترة ، لكن ! ، وخلال تلك الفترة من هو المتفرغ أثناء الحرب ويقول إن هذه الإذاعات تكذب؟ ،ومن هو الذي سيصدق فيما لو قلنا إن هذه الإذاعات تكذب؟ ، ومن نحن أمام تلك الإذاعات إذاعة (مونت كارلو) و (صوت أمريكا) وغيرها من الإذاعات الأخرى التي تحمل تاريخ طويل في الإعلام إن أردنا القول بان هذه الإذاعة تكذب ، وهل سيصدق بنا احد لو قلنا ، خصوصا ونحن أطراف في القضية ، فإذاعة مونت كارلو وإذاعة صوت أمريكا متيقنة تماما من أن كل ما ستقوله عن الحرب سيصدق، وذلك لان الكثير من المستمعين للإذاعات في تلك الفترة هم ممن يسكنون في بيوت بعيدة كل البعد عن الحرب ولا يمكن لهم من التحقق من الأخبار ، لذا فتعبر عليهم مثل هذه الأخبار وتمر مرور الكرام دون حساب أو قيد ، إلا إن الذين يعيشون الحرب سيكتشفون تلك الأكاذيب ، ولكن متى ؟ ، فعندما تكشف الحقائق سيكون هناك استغراق في الوقت ينسي ما بث من كذب أو مبالغة وستكون هناك أخبار جديدة كثيرة جدا بعد الحرب ، تغطي الكذب الذي نشر وتعود تلك المؤسسات وتبث الأخبار بشكل حرفي لتعيد الثقة إلى متلقيها وبنفس الوقت ترقع ما أفسدت أثناء الحرب وبصور متعددة يجهلها المتلقي ، وكذلك هو الحال مع وزير الإعلام العراقي محمد سعيد

الصحاف إبان الحرب التي شنت على العراق من قبل أميركا والدول متعددة الجنسيات في عام ٢٠٠٣ والذي ضل الوزير (الصحاف) يخدع ويكذب على الشعب العراقي وعلى وسائل الإعلام حتى آخر لحظة من احتلال القوات الأمريكية لبغداد وبأسلوب كثيرا ما كان يقنع المستمعين ويشوش عنهم الحقائق والوقائع، لدرجة أن الحقيقة أصبحت مجهولة، فبالوقت الذي يصرح الصحاف من ان القوات العراقية حاصرت القوات الأمريكية وستقضي على مجاميع كبيرة منهم نرى ان كبار ضباط الجيش العراقي والمخابرات والوزراء الآخرين قد اختفوا تماما، وان دبابات الاحتلال تسير وسط العاصمة العراقية دون أي مقاومة كما يزعم وزير الإعلام الصحاف، إذن هذه أمثلة للدور الذي تلعبه المؤسسات الإعلامية التي تبدو بريئة أو نزيهة في الحرب، وهو ما يعرب عن التحيز وعن النشاط السري والنشاط التعبوي الذي غالبا ما لا يعبر عن الحيادية أو الديمقراطية أو الحرية .

كتابة الأخبار كما ذكرنا أعلاه لا تخلو من الانحياز أو من المجاملة مهما كان الأمر، وتختلف من تحرير إلى آخر وتعرب عن معاني متعددة وعن تأويلات عديدة رغم أنها أخبار حقيقية ، فكيف هو الحال مع السيناريو الذي هو بالأساس من الخيال أو من الرؤيا التي يحملها المؤلف ، والتي غالبا ما تقترب إلى الحلم والوهم الذي يناشد المخيلة ؟ .

في ٥-٢-٢٠٠٣ وبينما كان مجلس الأمن الدولي يبحث في قضية العراق والحرب المحتملة عليه من قبل الولايات المتحدة الأمريكية، استعرض كولن باول وزير الخارجية الأمريكية تقريره الخاص بشان القضية وتحدث ساعة وعشرون دقيقة تقريبا وبتواصل مستمر دون أي انقطاع مع عرض للصور الفوتوغرافية ملتقطة عبر الأقمار الصناعية وصور أخرى مفبركة حاسوبيا ومنفذة عبر برامج الـ (***3 Dimension***) مع بعض المشاهد الفيلمية وبعض المسامع الصوتية ، والواقع أن التقرير قد تم تقديمه بشكل متوافق ومتزامن ***(synchronization)*** مع الصور واللقطات والمسامع الصوتية بشكل مدروس ومنتظم لدرجة عالية من الدقة ، حتى ظهر التقرير وكأنه فيلم روائي يظهر على الشاشة، حيث كان داخل المجلس شاشتان كبيرتان تعرض مجموعة من الصور والأفلام وبحجم شاشات صالات العرض السينمائية، وهي مسالة اعتيادية في اغلب صالات الاجتماعات أو المؤتمرات في الوقت الحاضر، إن ما عرضه كولن باول قد تم التعقيب

عليه بعد الاجتماع من قبل المحللين السياسيين والصحفيين والمختصين على انه سيناريو من فعل الولايات المتحدة الأمريكية واتضح انه تكتيك دبلوماسي لجرف الرأي العام لصالح الولايات المتحدة، حتى أن بعض المعقبين على التقرير وصف أمريكا بأنها شهيرة في اللصق والتجميع أي شهيرة بما يسمى بالـ ***(collage)*** وهو مصطلح يطلق على عمليات تستخدم في السينما والإعلان لتحقيق افتراضات ليس لها صحة من الواقع أو يصعب تحقيقها في الواقع كدمج صورتين أو ثلاث صور في صورة واحدة مثل إظهار رجل في البحر أو السماء كـ ***(Superman)*** أو أن يظهر رجل عملاق اكبر من الجبل أو ما شابه ذلك ، الواقع إن ما قام به باول هو تأكيد على إن السياسة إنما هي السيناريو بحد ذاته ولكن بأشكال جديدة، وان صالات الاجتماع التي تحوي على وسائل إيضاح وأجهزة العرض السينمائي أو أجهزة العرض الحاسوبية ***(data show)*** إنما هي إصرار على استخدام السيناريو في تقديم أو استعراض أي موضوع، فوسائل الإيضاح لابد من أن تتوافر كي يكون الكلام مقنع ومفهوم أي انه لابد من التنظيم المسبق لكل حديث أو استعراض، بمعنى ان السيناريو أصبح وسيلة من الوسائل المستخدمة في الحياة بشكل مستمر وبشكل اعتيادي، وهو يستخدم في الكثير من المجالات وفي العديد من الأغراض وانه ليس قاصر على السينما والمسرح بل انه يستخدم من قبل العديد من الناس .

إن اغلب الأعمال الكبيرة التي حققتها السينما في العالم لم ترى النور والنجاح دون السيناريو الذي يرسم الأحداث ويصفها، فهو الذي يحدد النهج للعمل وهو الذي يقود للعملية الإنتاجية بأكملها وهو في ذات الوقت الذي يحدد النوع للعمل ككل كونه القائد لكل ما حدث أو سوف يحدث ، فهو التنظيم الكامل والدقيق لكل أحداث العمل ولكل الشخصيات التي يفترضها وهو الذي يحدد الزمان والمكان ويحدد البداية والنهاية وهو يفترض الواقع والخيال والحقيقة والوهم ويصور بعدة صور ويستعين بالرموز وبالاستعارات ويخلق النمط للأحداث ومن ثم يعرب عما يريد من قول دون قيد ، فعلى سبيل المثال هناك أفلام سينمائية كثيرة نقلت من الصور الجديدة للواقع ما لا يصدقه العقل البشري وافترضتها وجعلت منها مادة للعديد من المتلقين ، ففيلم (سوبر مان) الذي مثله (كريستوفر ريف) قاد الكثير من المتلقين إلى التعلق بالممثل وبالشخصية التي مثلها رغم ان الشخصية هي بالأساس من واقع الافتراض وليس الحقيقة ، فليس هناك

في الكون من هو قادر على الطيران واللف حول العالم خلال دقائق ودون مركبة ، إذن هو افتراض إلا إن هذا الافتراض الذي أراده السينارست (كاتب السيناريو) قاد إلى أن تنفق أموال هائلة وقاد إلى أن تذهب ملايين الناس لمشاهدة هذا العرض ومن ثم قاد إلى أن تكون هناك دراسات جمة حول الآليات والتقنيات والفرق التي ستنفذ السيناريو وقاد وقاد وقاد الخ .

في الواقع ان كل ما بيّن أعلاه إنما هو للتأكيد على قضية غاية في الأهمية سواء في السيناريو أو في الإعلام بشكل عام ، وهي مسألة الموضوع الذين سيكتب والفبركة التي تلتف حوله لتعبر عن أهداف أو مضامين يرتئيها الكاتب أو المحرر أو الناشر ، فهناك حرفية بالغة الدقة في جعل الأحداث التي تكتب في السيناريو أحداث مؤثرة في المتلقي وتحمل مصداقية وان لم تكون صادقة في ذاتها ، فالافتراض الذي يخلقه السيناريو عميق للغاية ، وهو ما يجعل من المتلقين فريسة سهلة بان تتلقاه وتتعامل معه ، فهو يحمل من التأثير البالغ ويحمل من القدرات الهائلة بحكم انه سيكون عمل منجز أمام الأعين كان يكون فيلم أو تمثيلية أو يكون برنامج أو عمل تسجيلي الخ .

بحكم الدراما التي يتعامل معها السيناريو أصبح السيناريو الأهم في العملية الإعلامية ذلك لأنه هو الأساس الذي يستند عليه في انجاز أي عمل فني وإعلامي كبير ، فهو المخطط الرئيس الذي ينتهج في عملية التصوير وهو التنظيم الكامل لكل العمليات التنفيذية في العمل بل انه النوع والكم الذي يرجى لتحقيق الإنتاج ، والسيناريو بشكل عام متوافر في الكثير من المنتجات الفنية وغير الفنية ، فهو يتوافر بالعمل الإعلامي وبشكل مستمر ولكن تحت عناوين أخرى ، فالإخبار التي تحرر وتصاغ وفق المفاهيم أو الفلسفة التي تنتهجها المؤسسة الإعلامية إنما هي سيناريو ولكن بعناوين أخرى ، حيث إن الأخبار تعرب عن مضامين ربما تختبئ وراء مضلات مجهولة إزاء المتلقين ، وكذلك تنتهج الأخبار حين تبث أسلوب خاص بالطرح وطريقة مميزة ولها شروط تكاد تكون نفس الشروط التي يرتئيها السيناريو من ناحية المضمون ، وهي ما تجعل من الأخبار في بعض الأحيان تحتاج إلى تتابع والى تنظيم دقيق للغاية وتحتاج إلى استهلال أو مقدمة ومن ثم وسط ونهاية لتكون أخبار مفهومة وواضحة ، لتحقق الرسالة التي ترجوها ، والواقع إن مثل هكذا شيء هو بالأساس يفعل مع السيناريو ولكن بصور قد تتباين لتكون أعمق

أو لتكون أكثر سطحية إلا إنها وعلى العموم ذات الشروط التي تشترط في السيناريو ومن ثم هي ذات الشروط المرجوة في بعض الأحيان من السيناريو خصوصا وان هناك الكثير من السيناريوهات التي أعدت لتكون تقارير إخبارية أو لتكون برامج سياسية تعمل بدور التفسير عن الظواهر والأحداث التي تهم الأخبار ، حيث إن هناك جملة من الأفلام ومن البرامج تؤدي ادوار تقارب الأدوار التي تقوم عليها الأخبار وهي ما ترجى لتحقيق جملة من المآرب أو الأهداف التي تحتاجها بعض المؤسسات الإعلامية لتمشية أمورها أمام المؤسسات العملاقة أو أمام القوى الجبارة كما هو الحال مع إذاعة (مونت كارلو) التي قامت بتخطيط سيناريو لكل الأخبار التي تبث عن الحرب التي شنت بين العراق ودول التحالف عام ١٩٩١ م وكشفت عن تملقها وانحيازها لأميركا ، وكذلك هو الحال مع المؤسسات الإعلامية الأخرى التي روجت عن أخبار تعرف جيدا أنها غير دقيقة وصحيحة ، ولكن كونها تحقق لها مكاسب مادية التجأت إليها وبالتالي عبرت عن مخطط لعملها الذي يقترب إلى عمل السيناريو والذي نحن الآن بصدده .

إن مفردة سيناريو تقترن بالتخطيط أو التحضير أو التنظيم كون إن السيناريو إنما هو التنظيم ذاته للأحداث وللأفعال التي ستقدم في أي عمل ، فهناك تنظيم للأحداث لابد أن يأخذ مجراه كي تكون الأحداث معقولة ومقبولة ، فبغير التنظيم لا يمكن أن تقبل الأحداث أو الأخبار ذلك لان ليس كل ما يقال يصدق ولا كل ما يسمع هو مسموع مؤثر ، فهناك جملة من التدابير والمبادئ التي لابد من توافرها لكي تكون الأخبار والأحداث أو ما نريد تكون منشورة في الصحف ووسائل الإعلام ، وهي ذات التدابير والمبادئ الواجب توافرها في السيناريو مع اختلاف بسيط في الطرح آو الطريقة والتقنية ، فالسيناريو ليس سوى من إقناع في تنظيم وتسلسل للطرح المراد تفسيره فهو الرواية التي نبغيها للتوصيل إلى شيء ما ، وقد يلجا السيناريو إلى الأسلوب الوثائقي أي استخدام الوثيقة وذلك للتعبير عن الحدث أو الحالة بشكل أكثر جدية وإلحاح على المستوى القريب والبعيد كما هو الحال في الأفلام التسجيلية عن الحروب أو الأزمات أو الكوارث الطبيعية، أو قد يستخدم الرواية والفنطازيا والخدع والبدع السينمائية والتلفزيونية للتعبير عن حالة أو ظاهرة أو فكرة على المستوى الاستراتيجي كما هو الحال في الأفلام الأمريكية الروائية التي غالبا ما تستعرض القوة الأمريكية من خلال رامبو أو سوبرمان أو ارنولد

بحيث أصبح المتلقي لمثل هذه الأعمال يدرك حجم أمريكا دون أن يسافر لها أو يعيش فيها .

السيناريو روائي أم غير روائي ؟

الفيلم الوثائقي هو عكس الروائي أي انه غير روائي ويمكن أن نقول أن هناك نوعان من الأفلام أفلام روائية وأفلام غير روائية . والواقع إن هناك المزيد من الأمور التي تجعل الفيلم الروائي يختلف عن غير الروائي أو الوثائقي ، حيث إن الفيلم الوثائقي غالبا ما يتميز بميزات قد لا تتوافر في الفيلم الروائي وكذلك هو الحال مع الفيلم الروائي الذي يحمل من المزايا قاصرة فيه ويمكن درج تلك الاختلافات على ما يأتي :ـ

١ـ الفيلم الوثائقي يستند على الوثائق ويبتعد عن القصة والخيال على العكس من الفيلم الروائي الذي يستند للقصة والخيال في تكوين مادته .

٢ـ الفيلم الوثائقي غالبا ما يتضمن تعليق مصاحب للمشاهد أو الصور التي يستعرضها بينما يكون الفيلم الروائي خالي من التعليق إلا ما ندر .

٣ـ الفيلم الوثائقي غالبا ما يستند على اللقاءات والمقابلات مع المسئولين أو ممن هم أصلا موجودين في فحوى مجرى الأحداث ، بينما نجد إن الفيلم الروائي لا يتضمن المقابلة أو اللقاء مع الناس .

٤ـ الفيلم الروائي لابد وان يجمع شخصيات عديدة وهي شخصيات تقوم بادوار تمثيلية يمثلها ممثلون محترفون ، أي انها تقدم عناصر الدراما عبر الأداء التي تقوم به تلك الشخصيات ، بينما نجد إن الفيلم الوثائقي لا يضم شخصيات تمثيلية إلا ما ندر وبحالات فريدة .

٥ـ الفيلم الوثائقي غالبا ما يعتمد على مقدم أو معلق يقود موضوع الفيلم ويفصح عن محتواه ،وفي بعض الأحيان يلجأ إلى كتابة تعليقات داخل أحداث العمل تفسر الموضوع وتحلله ، بينما الفيلم الروائي تقوده الشخصيات والحوار والحركة المفتعلة في تفسير وتحليل موضوع العمل .

٦ـ الفيلم الوثائقي كثيرا ما يستند إلى التصوير الحقيقي للمواقع ، أي انه غالبا ما يذهب للمواقع الحقيقية التي تمت فيها الأحداث ويصورها ليظهرها في الفيلم بينما

نلاحظ أن الفيلم الروائي كثيرا ما يستعين بالديكور والإكسسوارات والمواقع المركبة والأماكن الوهمية في بلورة وطرح موضوعه .

٧ـ الفيلم الروائي يتجاوز في وقته ساعتان أو الثلاث ساعات بينما يكون الفيلم الوثائقي في اغلب الأحيان محصور في وقت محدد بين الدقيقة والساعة ، أي أن الفيلم الوثائقي قد يكون بدقيقة واحدة أو قد يكون بساعة أو قد يكون بعشرة دقائق أو ربع ساعة الخ ، بينما يلاحظ على مجمل الأعمال الروائية انها تتجاوز الساعة أو الساعة والنصف أو الساعتين ، بل ان من الأفلام الروائية ما هي تتجاوز الثلاث ساعات .

نموذج لسيناريو فيلم تسجيلي :-

ملاحظة : استخدمت موسيقى مختارة من مؤلفات عالمية للسيناريو ، في الأعمال العالمية توضع ميزانية للموسيقى ، وكاتب السيناريو كتب هذه الموسيقى وهو لا يعلم إن كانت الموسيقى سيضعها مؤلف خصيصا للعمل أم أنها ستكون مختارة ، وبكلى الحالتين فان السينارست أراد أن يعطي تصور للمخرج عن طبيعة مود الموسيقى أو حالتها .

بسم الله الرحمن الرحيم

الصورة visual	الصوت Audio
فيلم : درب المنار	
سيناريو: د.ع. س	
Computer Graphics	مؤثر صوتي
كارت: فيلم وثائقي عن الممارسة الميدانية لجامعة بغداد لتطوير القرى والأرياف	mix
	New Age music
Fade to Black	Music
	Jean Michael Jarre
Black hue	(Industrial Revolution)
Graphic animation	Fade
مقدمة صورية بالكومبيوتر	Dissolve with
(3Dimensions)	
من الـ(fade in) دخول قرص الشمس	ضربة موسيقية ترقبيه
لتنير العتمة وتظهر الكرة الارضية شيئا	Music –John Barry))
فشيء وهي تدور وبشكل سريع ثم	part of
(zoom out) للكرة الارضية لتكون	A View to A Kill))
بحجم (Long shot) حتى يدخل	
(Front side) الكتاب الكريم (القرآن)	
لتنفتح صفحة من صفحاته وتخرج منه	مؤثر صوتي
الآية الكريمة (وقل رب زدني علما)	DTS))
والتي تشع بنورها الكادر بأكمله لتكون	
الخلفية فيما بعد سماء صافية زرقاء اللون	ضربات موسيقية متوالية
Mix	مع المعادل الصوري
مع الخلفية يظهر قوس الجامعة وهو	
يتحول إلى أشبه بالدرع ليحضن الكتاب	
الكريم و يؤطر الكادر ثم تنزل من الأعلى	
أرقام تتجمع لتكون ١٣٧٨ – ١٩٥٧	Fade in special sound effects
بجانب الكتاب الكريم	Dissolve
تصميم خاص بشعار (logo) الجامعة	

صوت المعلق:	Voice over لن ما تقوم به جامعة بغداد من تقديم خدماتها للمجتمع انما هو تأكيد للحقيقة التي انتهجتها في تعزيز دورها التربوي والعلمي والإنساني للبشرية ،وها هي تبلور النهج الذي سارت عليه وتؤكد قيمها السامية للتحقيق المنفعة الفعلية في المجتمع عبر هذه الممارسات الميدانية النبيلة التي قدمت ولازالت تقدم الخير لكل شرائح الناس
Mix with special effect لقطة قريبة جدا لآلة فحص طبيب اسنان وهو يتفحص اسنان طفل في القرية insert مجموعة من الاطباء البيطريين وهم يقومون بأجراء عملية جراحية لبقرة داخل مزرعة في القرية	
Mix with special effect لقاء مع رئيس جامعة بغداد حيث يتحدث امام مجموعة من المشاركين بالممارسة	Dissolve special sound effects اعتادت جامعتنا وفي كل عام على اقامة هذه الممارسة لتقديم خدماتها وبشكل مباشر الى افراد المجتمع كمحاولة لتطوير واقع الفرد في المجتمع واستنفرنا في الواقع كل امكانيات الجامعة المتاحة وعلاقاتها مع باقي وزارات الدولة لإنجاح الممارسة من خلال تطوير القرية التي نعمل بها هذا العام وبشتى الطرق والوسائل التي تؤمن تحقيق تقدم ملحوظ لاهاي القرية ومنشاتها
insert مجموعة أساتذة من كلية البيطرة توزع الأدوية البيطرية استاذ من كلية الزراعة يعلم أهالي القرية كيفية استخدام الأسمدة الكيمائية مع الاشجار والنباتات	
صوت المعلق: Mix - Graphic visual effect مجموعة رسامين من كلية الفنون يرسمون جداريه على جدار مدرسة في القرية بينما الاصباغ والألوان تتناثر على المصطبات بالقرب منهم وأهالي القرية والأطفال	Voice over ان المهام التي تقوم بها الفرق المشاركة في الممارسة الميدانية لم تكن قاصرة على الجوانب العلاجية او الوقائية والطبية فحسب بل انها تجاوزت وتخطت الكثير من الحدود التي يمكن ان تحدد عمل الممارسة فهناك

مجتمعين حول الرسامين احد الاساتذة يملا ء استمارة مع احد أهالي القرية Mix with special effect احد اهالي القرية وهو يتحدث مع استاذ جامعي قرب النهر ويبدو الكادر كأنه يجمع صديقين وهما يتحاوران بحميّة Mix with special effect كارفان جامعة بغداد لعلاج الاسنان وهو مكتظ بالمراجعين وأهالي القرية Mix Zoom out medium long shot سماعة طبية على صدر طفل وهو مبتسم بينما تتكلم ام الطفل مع الطبيبة لتشرح الحالة للطبيبة cut لقطة (Long shot)ثم Zoom in حتى تكون بحجم Medium shot لتنتقل الى موقع العلاج الصحي في القرية ثم ترتفع الكاميرا(Tilt up) ثم (Zoom in) على العلم الذي فوق المدرسة وهو يشير الى تحول المدرسة الى مركز صحي Graphic visual effect	مزيد من الفرق قدمت ولازالت تقدم خدمات في جوانب قد تبدو غير مألوفة منه المهام التي تقوم بها الكليات الانسانية مثل كلية الآداب وكلية الفنون الجميلة وكلية التربية وغيرها من الكليات التي تدرس وضع المجتمعات من النواحي الاجتماعية والاقتصادية والنفسية او جمع المعلومات السكانية لإقامة مؤتمرات او بحوث متخصصة على تلك القرى بغية تحسين الاوضاع والظروف المعاشية في مثل تلك الاماكن ،ولعل الفرق المشاركة التي قامت بمثل هكذا مهام اسهمت بدور فعال للغاية في الممارسات الميدانية كون ان مثل هكذا عمل انما يعطي تصورات إستراتيجية ازاء الاوضاع كافة ولكل المجتمعات الريفية او القروية ، فهناك فرق اسهمت وبشكل فعال في وضع التصورات المسبقة لكثير من الاماكن والسكان ولسنوات قادمة حيث انها قامت بجمع المزيد من المعلومات عن الظروف الاقتصادية والاجتماعية والنفسية لسكان القرى لكي يمكن الاعتماد عليها في اجراء الابحاث النظرية والميدانية عن سكان القرية ،وكذلك هناك فرق عملت على تطوير ابناء القرى على اختلاف اعمارهم ومهنهم وانحداراتهم الاجتماعية والنفسية عن طريق النصح والإرشادات الاجتماعية والنفسية التي

احد الفلاحين امام مزرعة وهو يتحدث عن الدور الذي قامت به الجامعة والفائدة المرجوة منها	يمكن تقديمها اليهم Dissolve special sound effects حديث فرد من القرية حول تجربة الممارسة ويتحدث عن حالة حقيقة ايجابية حدثت مع اهالي القرية لجامعة بغداد وممارستها في السنة الماضية

وهو عبارة عن تجمع مكونات الليبل الخاص بالجامعة وبحركة واهنة جدا (Dissolution) كارت كومبيوتر منفذ عبرة برنامج (photo shop) للعبارة (الجامعة في خدمة المجتمع) صوت المعلق: Mix with special effect لقطة(Long shot) للقرية ويسير فيها فريق كلية الزراعة وهو يحمل المعدات العلاجية والوقائية لقطة لمجموعة باحثين وسط مجموعة من اهالي القرية بينما الممارسين الاخرين ينشغلون في مناقشة افراد القرية وتدوين الملاحظات احد الأطباء يعالج طفل احد الاساتذة المختصين يتفحص الارض والتربة بينما الاخر يتفحص النباتات لقطات متنوعة للممارسين في القرى وهم يقومون بأعمال مختلفة في اجراء كشوفات مسحية لتطوير القرية مجموعة صيادلة يوزعون الادوية على اهالي القرية مجموعة من الرسامين والخطاطين يقومون	ضربات موسيقية متغيرة مع مؤثرات صوتية ازاء كل حركة في تقديمه الكومبيوتر : المعادل الصوري **Mix with special sound effect** **dissolve** **Voice over** الجامعة في خدمة المجتمع ، هو الشعار الذي استندت عليه جامعة بغداد في تقديم النشاط غير المألوف للمجتمع عبر ممارسة ميدانية اعتادت على تنفيذها كل عام في احدى القرى الريفية لتعبر عن اسهامها الفعلي في خدمة المجتمع ، حيث تهدف هذه الممارسة الى تحقيق امور غاية في الاهمية ،تتمثل في دراسة المجتمع الريفي بالإفادة من التخصصات المختلفة التي تزخر بها الجامعة ، وإخضاع الفكر النظري للتطبيق الميداني في حقل العمل ، وتدريب التدريسيين والطلبة على سياقات الفرق البحثية ،،،،،، ....ولما تحققه هذه التجربة من التفاعل العميق والمفيد للمجتمع بين شتى التخصصات العلمية والإنسانية فقد اشترك بها اكثر من ٢٥٠مشارك من تدريسين وطلبة ومنتسبين يمثلون جامعة بغداد في كليات الطب والصيدلة والفنون الجميلة والتمريض والزراعة والطب البيطري والتربة ابن رشد وطب الاسنان والتربية للبنات والآداب

برسم وتخطيط جداريات في وسط مدرسة بالقرية لقطة(Long shoot) لمزرعة وفي وسطها مجموعة من اساتذة كلية الزراعة يعملون ويتفحصون في المزروعات مجموعة من الباحثات الاجتماعيات يحاورن مجموعة من نسوة القرية مجموعة من الاطباء مصطفة في المدرسة تعمل على علاج وفحص اهالي القرية لقطات متنوعة للممارسين في القرى وهم يقومون بأعمال مختلفة في قناة للمياه حيث احد الممارسين يتفحص المياه والآخر يمسك خريطة وآخر يخرج من حقيبته مواد كيميائية ومعدات للفحص احد اهالي القرى والأرياف يتحدث عن الممارسة قائلا : Insert احدى الطبيبات تعالج طفل بينما تقف طفلة وراء الطفل احد الاساتذة المختصين يتفحص الاشجار في احدى البساتين وآخر يجلس على الارض لفحص التربة بينما مختص اخر يتفحص النباتات	وطب الكندي ومركز بحوث متحف التاريخ الطبيعي ومركز التخطيط الحضري والإقليمي.....وتتوخى هذه الممارسة الجدية في تقديم العديد من الخدمات للقرى والأرياف التي تجري فيها بشرا وأرضا وأنعاما في الجوانب الصحية : العلاجية والوقائية والزراعية والثروات الحيوانية والاجتماعية والتربوية والإعلامية ،مقرونة بدراسات وأبحاث تسعى الى كيفية معالجة مشكلاتها وتطوير الواقع ووضع الحلول الصحيحة والناجعة الكفيلة بإجراء انتقاله شاملة في حياة المنطقة، ومن ثم تقديم تلك الدراسات العلمية الدقيقة ونتائجها الى الجهات المختصة ذات الشأن للإفادة منها، special sound effects Dissolve موسيقى تصويرية ممتزجة ما بين تراث القرية وتكنولوجيا العصر الحقيقة قامت الجامعة بالتفاته مهمة وعظيمة في النظر بقريتنا اللي تعاني من الكثير من المشاكل وحلت كم من المعضلات الى كانت في السابق تمثل تهديد لأهالي المنطقة، soft music)) Vangelis-city ___ part 4 Dissolve

النص الإذاعي

كثيرا ما نستمع للإذاعة وهي تبث أعمالها الإذاعية التي تعتمد المخيلة في المتلقي وتصوراته وكثيرا ما تجذبنا نحوها عبر الأصوات التي تطلقها ، دون أن نرى منها أي شيء ، فهناك مزيد من الإذاعات الصوتية تقدم برامجها بالاستناد إلى إذن الإنسان فقط ، أي انها تضاعف جهدها في توصيل ما ترتئيه من خلال الصوت فقط ودون الاستناد إلى الصورة المرئية على اختلاف ما يستند إليه التلفزيون أو السينما في تقديم صور مرئية .

إن الاستناد إلى الصوت دون الصور المرئية يشكل تحدي صريح لكل ما تقدمه السينما أو التلفزيون من صور ، فحين يكون العمل الإذاعي قادر على استقطاب المستمع من السينما أو التلفزيون فان مثل هذا الأمر إنما هو الانتصار بعينه الذي ترجوه الإذاعة ، ذلك لان الإمكانيات في المعاملة التي تحظى بها السينما والتلفزيون تفوق بكثير ما تحويه الإذاعة من إمكانيات فهناك أموال هائلة تنفق على العاملين وعلى المواد والتقنيات السينمائية وهناك أمور عديدة تحتاجها السينما لإنتاج أي عمل سينمائي ترتئيه ، بينما في الإذاعة لا يكون مثل هذا الأمر على الإطلاق فمهما بلغت الإمكانيات والأموال التي تنفق في الإذاعة على أعمالها لا تصل إلى الحجم أو الأرقام التي تنفق في السينما أو التلفزيون ، فهناك فروق واسعة وعديدة في تنفيذ الأعمال السينمائية أو التلفزيونية عن تقنية الأعمال الإذاعية .

التمثيلية الإذاعية

لوحظ في كثير من المحطات الإذاعية إن البناء الدرامي في العمل الإذاعي يشكل استناد رئيس وقاعدة مهمة لتحقيق البث الإذاعي المتواصل والمؤثر فهناك كثير من المحطات الإذاعية تتعامل مع التمثيلية الإذاعية كوسيلة من وسائل الاستقطاب والتأثير في المستمعين ، كون إن التمثيلية الإذاعية تعمل على خلق صورة ذهنية عند المستمع وتبني خيال متصاعد ومتطور في بلورة مواضيع ذات متعة ومعرفة فقد لوحظ أن الأذن تستسيغ كثيرا للبناء الدرامي المنبلج من مقومات وعناصر الدراما غير المرئية كون إن التمثيلية الإذاعية تتضمن في أكثر الأحيان مجموعة من المؤثرات الصوتية و الموسيقى والحوارات

والأغاني والصمت والتعليق وهي العناصر الرئيسة في الحقل الصوتي لأي عمل سينمائي أو تلفزيوني ، وهو الأمر الذي يشكل في نهاية المطاف محاكاة مناظرة للمحاكاة التي تقوم بها السينما أو التلفزيون ، وبحكم التقنيات والافتراضات المتوافرة والمسموحه للعمل الإذاعي شكلت التمثيلية الإذاعية توازن للأفكار التي يطمح لها المستمع وحققت مزيد من التواصل والتلاحم ما بين المستمع والعمل نفسه حيث إن العمل الإذاعي كثيرا ما يجرف الأذن وكثيرا ما يحاكي المتلقي وكثيرا ما يجبر بالاستمرار في التلقي من خلال الخيال الذي يفتعله العمل بأدواته التي تناظر وأدوات الحقل الصوتي في الفيلم .

إن المناظرة التي تنشدها التمثيلية مع الحقل الصوتي في الفيلم السينمائي أو التلفزيوني إنما هي مستندة في الأساس على المهارة والخيال الذي يفترضه الكاتب الإذاعي للتمثيلية والواقع إن هذا الخيال وتلك المهارة لا يمكن أن تتحقق بالشكل الذي يبغيه العمل نفسه ما لم تتوافر مزيد من المواصفات والشروط الواجب اعتمادها ، فهناك متغيرات عديدة في تلك الأدوات التي يتعامل معها العمل الإذاعي والكاتب الإذاعي نفسه وهي متغيرات تحتمل العديد من الافتراضات والعديد من الأشكال والتنويعات التي تبلور مزيد من الأنواع الإذاعية الدرامية وتبلور مزيد من الجماليات ومزيد من المتعة ومزيد من الاستقطاب والإبهار والتأثير ، وهي كثيرا ما تتحقق في الفيلم التلفزيوني أو السينمائي بصور مغايرة وبعيدة عما تتحقق في مخيلة المتلقي كون إن مخيلة المتلقي في العمل الإذاعي تستند إلى الإصغاء الذي يعتمد الاستماع عن طريق الأذن بينما نرى الفيلم التلفزيوني يستند الصورة من خلال العين التي تخلق حقيقة افتراضية غير الحقيقة الافتراضية في الإذاعة كون ان الصورة التي تبرز العمل التلفزيوني أو السينمائي كثيرا ما تصاغ وتتطور مع متغيرات إضافية من العناصر الصورية ، فلذلك يفترض العمل التلفزيوني افتراض مباشر كيف ما شاء عبر عناصره الصورية متجاهلا في اغلب الأحيان الخيال الذي تستند إليه الإذاعة وذلك بحكم الصورة المرئية التي تعبر في أكثر الأحيان عن الكثير من الحوارات والأصوات التي تستند لها الإذاعة .

حين نفكر في أن نكتب تمثيلية إذاعية لابد لنا وان نأخذ في نظر الاعتبار مسائل عديدة عند الكتابة ، كون إن التمثيلية الإذاعية تسمع ولا تشاهد كما هو الحال في الفيلم

السينمائي أو التمثيلية التلفزيونية وهو الأمر الذي يحتم على كاتب التمثيلية الإذاعية أن يراعي جملة من الأمور التي تجعل من العمل الإذاعي عملا مقبولا أو عملا ناجحا وهي أمور تكاد تكون نفس الأمور الواجب اتخاذها في كتابة العمل الدرامي التلفزيوني أو السينمائي من حيث البناء الدرامي ، حيث إن العمل الدرامي التلفزيوني أو الإذاعي لا يختلف عن الدراما السينمائية أو التلفزيونية أو المسرحية كون ان للعمل الإذاعي بداية ووسط ونهاية ، وعموما البناء الدرامي في الإذاعة يستند على أسس البناء الدرامي العام والمعروفة من فكرة وشخصيات وحوار وحبكة وهي كما حددناها في البناء الدرامي ملازمة في أي دراما أي انها لابد من ان تتوافر لتخلق عملا دراميا مقنعا يحمل من الصراع ما يستقطب المتلقي ويبهره أو يثير انتباهه .

وهنا لابد من معرفة مزيد من الأمور الواجب إتباعها في العمل الإذاعي بشكل محدد لخلق عمل إبداعي إذاعي مقبول يمكن ان يذاع من الراديو كما حددها خبراء العمل الإذاعي(1) .

١ـ استثمار المؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية في العمل الإذاعي بالشكل الذي يسعف المسامع الصوتية في التعبير عن الانتقال أو في التعبير عن الجو العام .

٢ـ الابتعاد عن الوصف الأدبي المركب الذي يعيق الفهم ويبطئ الإدراك من قبل المتلقي في فهم المعنى الكامل للعمل بالوقت المناسب ، كما ينصح في الابتعاد عن الزخارف الأدبية ذات الانعكاسات المتعددة أو المردودات البلاغية .

٣ـ اللجوء إلى الروايات أو القصص أو الموضوعات الأدبية التي تصلح للإذاعة والابتعاد عن دون ذلك ، فهناك الكثير من الأعمال الأدبية التي لا تصلح أن تكون تمثيليات إذاعية كالروايات الطويلة التي تستند على القراءة وتستند على التعبيرات الأدبية البليغة كالمسرحيات التي تستند التعبير الإيمائي أو تعتمد جماليات الحركة أو ما شابه ذلك .

---

(١) انظر يوسف مرزوق ـ فن الكتاب للإذاعة والتلفزيون، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية ١٩٨٠

٤ـ الاعتماد على الحوارات ذات الدلالة والتعبير لتكون بديلة عن الصور التي يستخدمها الفيلم السينمائي والتلفزيوني .

٥ـ الدقة في تحديد معالم الشخصيات كي يتأملها المتلقي ومن ثم يتعاطف معها أو ضدها وبالتالي يتحقق أهم عنصر من العناصر الأساسية في التشويق وهو التعاطف .

٦ـ التأكيد على ان العمل الإذاعي بأنه عمل مسموع أي أن تكون الكتابة للأذان فقط والابتعاد عن الكتابة التي تقرأ .

٧ـ مراعاة أخلاقيات الإذاعة ، فالإذاعة منتشرة بشكل واسع للغاية ومن غير اللائق أن تكون في الأعمال الإذاعية مفردات لا تتواءم والمجتمع الذي نكتب له من حيث الأخلاقيات والمنطق والأدب .

٨ـ هناك الكثير الذين يستمعون للإذاعة لا يملكون التحليل المنطقي للإشارات والرموز والإيحاءات التي تظهر في السينما أو التلفزيون ، لذا توجب أن يكون الوضوح والدقة في الحوار والمؤثر والموسيقى في العمل ككل ليكون العمل مسموع وناجح .

٩ـ الإقلال من الحوارات الداخلية المعقدة التي تربك فهم المتلقي كون الشخصيات غير مرئية وبالتالي قد تختلط مع الحوارات الأخرى وتبدو كأنها مخاطبة .

١٠ـ الابتعاد عن الحشو والتكرار والجمل القصيرة التي لا تغني المتلقي في أن يفهم المغزى الحقيقي للعمل .

١١ـ التأكيد على ان تكون الشخصيات حية وبسيطة اي ان لا تكون شخصيات معقدة ومركبة وتحمل من الألوان والأنماط المتعددة التي تربك الإدراك أو الفهم لطبيعة الشخصية .

١٢ـ الاستناد في الكتابة على موضوع مثير يخلق التشويق ويمتع المستمعين وذلك من خلال تناول موضوعات تهمهم وتؤثر بهم ومن ثم الابتعاد عن الموضوعات التي لا تشغلهم أو التي لا تهمهم أو تثيرهم .

١٣ـ المحافظة على إيقاع العمل الإذاعي بشكل متساوي ومتناسب مع حجم العمل كون أن العمل الإذاعي عمل بالأساس يستند إلى الدفق الصوتي وهو الأمر الذي يؤكد الاهتمام بالإيقاع لموازنة العمل بالشكل الذي يؤمن وصول الفكرة أو الموضوع بيسر وسهولة .

١٥ـ اللجوء إلى المنطق والعلمية في كتابة الحوار والابتعاد عن كل ما هو غير معقول أو غير منطقي ذلك لان عملية تغيير القناة الإذاعية بالنسبة للمستمع تكون غاية في السهولة ومن ثم تكون هناك محطات أو قنوات إذاعية كثيرة تراهن على كسب المستمع لتحقيق النجاح .

عناصر التمثيلية الإذاعية :

كما ذكرنا إن أي عمل درامي مهما يكون شكله لابد أن تتوافر به مقومات أو عناصر الدراما والتي هي الفكرة والشخصيات والحوار والحبكة ، والعمل الإذاعي لا يختلف أو يتعارض في درامته مع بقية أنواع الدراما ، فهو بالإضافة إلى ضمه العناصر الخاصة بالدراما نراه يضم عناصر أخرى تعمل على أن يكون العمل الدرامي عملا دراميا في الإذاعة ، **وهذه العناصر كما يأتي :**

١ـ الموضوع أو الفكرة.
٢ـ الخطة.
٣ـ الشخصيات.
٤ـ الأمكنة.
٥ـ الحوار.
٦ـ المؤثرات الصوتية.
٧ـ الموسيقى.

البناء الدرامي في السيناريو

إن أي فيلم روائي أو أي تمثيلية تلفزيونية أو مسلسل لابد من وان يحوي على بناء درامي يسلسل الأحداث ، حيث ان البناء الدرامي إنما يكون المخطط الذي ينتهج العمل ككل ، فالبناء الدرامي يتواجد بشكل إجباري في أي عمل روائي فهو الذي يؤسس العمل ككل كونه الموجه نحو موضوع العمل وكونه الأساس الذي تنشأ عليه الأحداث والموضوعات ، لذا كان البناء الدرامي هو المحطة الرئيسية التي يستند عليها كاتب السيناريو في بناء أي عمل روائي يقدم عليه ، والبناء الدرامي بالرغم من انه يشكل الأساس الرئيس للعمل الروائي فهو يختلف من كاتب إلى آخر كون الرؤيا أو المخيلة التي يتمتع بها الكاتب تتفاوت من واحد لآخر ومع ذلك تبقى المقومات التي يستند عليها البناء الدرامي واحدة وأساسية ، فالأعمال مهما اختلفت ومهما تباينت لابد وان تحمل عناصر ثابتة تركز العمل الروائي ، فهي عناصر لا يمكن الاستغناء عنها مهما كانت طبيعة الأعمال ، وهي في نفس الوقت العناصر التي تتوالد وتتطور اثر العلاقات التي تربطها لتحقق في النتيجة دراما متكاملة ، حيث إن كل عنصر من عناصر الدراما إنما يرتبط بالعناصر الأخرى بشكل أو بأخر وهو واجب توفرها بالاجمع لإكمال البناء الصحيح ، فلا يمكن أن يستغنى عن أي عنصر من العناصر التي تخلق الدراما إلا ما ندر ،
والعناصر الرئيسية للدراما هي :

الفكرة

الحوار

الشخصيات

الحبكة

حيث ان هذه العناصر مهما كانت الأعمال ومهما أصبحت أو بلغت لابد وان تتوافر ، وفي نفس الوقت مهما تباينت الأعمال الدرامية أو الروائية ومهما تباين عرضها وطريقة طرحها فهي واحدة ولا يمكن أن تكون مختلفة ، ومع ان هناك ممن يظن ان الأعمال السينمائية الجيدة هي التي تعبر من خلال الصور وليس الحوار ، وممن يظن ان أعمالا سينمائية روائية لا تشمل على شخصيات حقيقية بان لا تحوي على ممثلين يقومون

بادوار الشخصيات في العمل فأن هذا الظن إنما هو لا ينطبق في كل الأحوال والظروف، فصحيح ان هناك أعمالا روائية لا تحوي على الحوار أو لا تحوي على الشخصيات لكن الحوار والشخصيات موجودة بشكل أو بآخر وبوسائل للتعبير تفوق ما يتصوره المتلقي، فعلى سبيل المثال هناك أعمال روائية تجمع بين شخصيات كارتونية ولا يمثل فيها أي ممثل لكنها بالنتيجة تحوي على الشخصيات ذلك لان الذي يقوم بالأحداث الشخصيات ، كما هو الحال في أفلام كارتون (توم وجيري) ، فالقط توم إنما هو شخصية مستقلة بحد ذاتها وجيري أيضا فهما يقومان بأحداث يمكن أن يقوم بها ممثل حقيقي ويكون عمل روائي للكبار وليس للصغار ، وكذلك هو الحال مع الأفلام التي تعتمد على الحيوانات فقط كأن تكون الأحداث في غابة ما أو أي مكان يحوي تلك الحيوانات كفيلم (***lion king***) أو حتى فيلم (***Garfield***) .

وهنا لابد من أن نتعرف على ان أي عمل درامي إنما هو بداية ووسط ونهاية ، أي إن العمل كما حدده سد فيلد في كتابه (السيناريو) لابد من أن يتضمن بداية ***(set up)*** ويتضمن وسط ***(confrontation)*** ويتضمن نهاية ***(resolution)***[١] .

البداية تحوي عادتا المقدمة أو الاستهلال تمهد إلى دخول الأحداث وتبشر في سير نوع العمل ومن ثم تعمل على خلق الافتراض الذي يسعى له العمل وفي نفس الوقت تفصح عن الشخصيات والعلاقات التي تربط تلك الشخصيات وتحدد في ذات الوقت أيضا الزمان والمكان والشكل العام لطبيعة الموضوع، وتنذر بما سينجم أو يحدث من تطور وتبلور لكل مجرى الأحداث لكي تكون مقبولة ، وبعد ذلك تأتي نقطة الهجوم ***(point of attack)*** في مرحلة الوسط وهي نقطة لبداية تأزم الأحداث كون أن هذه النقطة هي التي تشعل الفتيل وتصعّد بالأحداث بعد أن يمهد لها ، وهي في ذات الوقت تكون المقدمة للصراع أو المقدمة للأزمة التي تفتعل الحبكة وتبلور الصراع، حيث لا قيمة للعمل ما لم تكن هناك أزمات أو يكون هناك صراع لكي تكون الحبكة، حيث ان الحبكة لا يمكن ان تكون ما لم يكن هناك صراع ، وكان الكاتب فخري قسطندي في موضوعه بناء الحبكة قد أكد ذلك حين قال (لا حبكة بدون صراع ولا صراع بدون حبكة)[٢] ، وما أن تظهر

---

(١) سد فيلد ـ السيناريو، ترجمة سامي محمد، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر١٩٨٩ص٢٣

(٢) فخري قسطندي (بناء الحبكة)موضوع منشور في مجلة المسرح، القاهرة، العدد١٠سنة ١٩٦٤ص٧٧

الأزمة بعد نقطة الهجوم تتوالى أزمات مرتبة ومنتظمة تعقد سير أحداث العمل الدرامي وتخلق في نفس الوقت أزمات درامية أخرى ليكون الصراع متطور ومتشتت ومعقد للغاية من الصعب حله أو فكه وهو الأمر المطلوب في العمل الدرامي الناجح، كون ان الصراع المفضوح أو السهل يكون غير مرغوب لأنه مكشوف ، وكونه لا يحمل من الأسرار ما تحفز المتلقي في أن يكشفها، وفي نفس الوقت يكون المتلقي غير راغب في أن يصارع صراع العمل الدرامي البسيط، أي أن لا يشترك في أحداث الدراما السهلة ، فالمشاهد كثيرا ما يرغب في أن يحل بنفسه التعقيدات الدرامية والأحداث التي يتلقاها على أن تكون معقدة ومحبوكة بالشكل الذي يتواءم وإمكانياته وتوجهاته وهو الأمر الذي يعزز في النتيجة أن يكون العمل ناجح أو مقبول .

إذن لابد من خلق أزمات ، ولابد من هذه الأزمات أن تكون متعددة ومعقدة في العمل ليكون الصراع مركب أو معقد يسهم في تحقيق موازنة درامية مرغوبة ومعقولة في نفس الوقت ، وهذه الأزمات إنما هي الأساس الذي يطور الحبك الدرامي ويشعل الفتيل الدراماتيكي في فحوى الأحداث المتعاقبة ، لذا فان أي أحداث متعاقبة أو متراكبة في سير العمل لا تحدث ما لم تكن هناك مجموعة من الأزمات ، وهذه الأزمات تسلط وتركز الأحداث لتجبرها في نهاية المطاف على أن تتبلور عبر مساحة معقولة من سير العمل الفني .

وبعد أن تتطور الأزمات تكون هناك جملة من التعقيدات التي تكوّن مجتمعة التعقيد أو الحبك، كون ان الأزمات تخلق الحبكة الدرامية أو الصراع والواقع هذا الصراع يبقى مع مرحلة الوسط مستمر ومتناوب ، فمرة نرى إن الصراع يتأرجح مع البطل ومرة أخرى يتأرجح ضد البطل وبشكل متوالي ومستمر حتى تأتي الذروة التي تحسم ذلك التأرجح وتحدد فيما لو ينتصر البطل أو يخسر أمام الخصم ، أي أن الذروة تكون هنا قمة الأحداث التي ستنفرج أو تنحل حلا سلبيا أو ايجابيا ، فالذروة يسعى لها الكاتب دائما ويخطط من بداية الأحداث حتى نهايتها على أساسها كونها المنطق المقنع لكل ما يحدث وكونها المرحلة الأخيرة من الأحداث، حيث إن الحل ياتي مباشرة بعد الذروة ، وفي أكثر الأحيان لا تكون قيمة للحل إزاء الذروة التي تمهد إلى نهاية العمل وتكشف المصير وتنذر بالنهاية فهي قمة التأزم المنفرج أي أنها اللحظة الأخيرة التي ستكشف انتصار البطل أو اندحاره أمام الغريم أو الند أو الخصم .

سيناريو للسينما وسيناريو للتلفزيون

(موجة هجوم حادة انصبت فوق رأس الكاتب الكبير أسامة أنور عكاشة عندما طرق أبواب السينما في أفلام (كتيبة الإعدام) ، (الهجامة) ، (تحت الصفر) ، وقالوا كيف له وهو التلفزيوني ان يدخل أعتاب السينما . . . وكأنه مبدع أجرم عندما قدم محاولاته السينمائية تلك)[1] .

يلاحظ ان الهجوم الذي لحق بالكاتب الكبير أسامة أنور عكاشة فيه تصور واضح حول الفرق ما بين الكتابة للتلفزيون أو للسينما ، بمعنى ان هناك فرق ما بين الاثنين ، وهنا لابد من الإشارة إلى ان هذا الهجوم الذي نتحدث عنه لا يعني ان أسامة أنور عكاشة هو كاتب للتلفزيون فقط ، بل على العكس فالكاتب المبدع أسامة أنور عكاشة اثبت ومن خلال أفلامه السينمائية قدراته المتميزة في الكتابة ، بدليل انه كتب العديد من الأفلام .

قد يعرض الفيلم السينمائي من على شاشة التلفزيون ويصبح عملاً تلفزيونياً كونه أصبح مادة تلفزيونية تبث عبر ساعات البث التلفزيوني ، إلا ان هناك مسالة في غاية الأهمية وهي الأهداف والأسس التي يستند عليها الفيلم السينمائي قبل ان يظهر على شاشة التلفزيون، حيث ان الإمكانات المادية الهائلة التي تنفق على إنتاج الفيلم السينمائي تتجاوز الحدود المرسومة للإنتاج التلفزيوني، وهو الأمر الذي يدعو في النتيجة إلى إن العمل السينمائي يحمل مناخ خاص في الإنتاج والتوزيع والعرض والإيرادات، حيث ان الفيلم السينمائي يحمل من الأجواء ما لا تحمله الأعمال التلفزيونية، وهي ما تمنح العمل السينمائي الخصوصية التي تجعل من الفيلم السينمائي يتميز في الجاذبية أو في الاستقطاب .

إن الأهداف أو الأسس التي يستند بها الفيلم السينمائي يمكن أن تندرج ضمن الصناعة الفيلمية أو التجارة التي تحقق الفيلم وتمنحه الديمومة أو الاستمرار في التدفق لحجم الإنتاج السينمائي، فهذه الأسس إنما تختلف عما عليه في الإنتاج التلفزيوني كونها تتجاوز الحدود المعقولة في الناتج التلفزيوني ، فكميات الأموال التي تنفق في السينما

---

(١) سمير الجميل ـ السيناريو والسينارست مصدر سابق ص ٣٠ .

لصناعة فيلم ما إنما هو تكريس وإصرار في الانفراد أو الخصوصية إزاء التلفزيون، كونها أموال تبدو خيالية فعلى سبيل المثال الأجر الذي قد يتقاضاه المؤلف الموسيقي في فيلم سينمائي عالمي قد يصل إلى أجرة إنتاج عمل تلفزيوني كامل كما هو معروف في أفلام حرب النجوم أو جيمس بوند أو تايتنك أو ماتركس وغيرها ، فاجرة الموسيقى في فيلم (***Dai another day***)(مت في يوم آخر) للمؤلف الموسيقي (ديفيد ارنولد) تقترب إلى المليون دولار وهو المبلغ الذي ينفق على إنتاج عمل تلفزيوني كامل ، ففي لقاء مع الموسيقار العربي الكبير عمر خيرت[١]، أجاب عن سؤال وجه له عن أجرة المؤلف الموسيقي في بعض الأفلام الأمريكية كأفلام جيمس بوند أو أفلام المخرج ستيفن سبيلبرغ، إن الأجرة تصل إلى مليون دولار وذلك لحجم الإنتاج ولحجم الحالة التي يكون فيها الفيلم السينمائي والبهاء والطبيعة التي يتمتع بها الفيلم عن المسلسل ، والواقع إن الإجابة هذه للموسيقار عمر خيرت تنطبق معه في أعماله السينمائية والتلفزيونية فهو يتقاضى اجر لموسيقاه في الفيلم السينمائي ما يفوق الأجر الذي يتقاضاه في العمل التلفزيوني ففي فلم (سكوت هنصور) للمخرج يوسف شاهين تقاضى اجر تفوق عما يأخذه في العمل التلفزيوني، لا لسبب ان الفيلم السينمائي أجوره اكبر من التلفزيون أو من هذا القبيل بل إن الموسيقار عمر خيرت سيبذل جهود أكثر وسيقدم عمل اكبر وأصعب ولربما اعقد ، وذلك لأنه سيتناول الصورة السينمائية من خلال مخيلة له تتفاوت وتختلف مع طبيعة العمل الذي يقدم عليه في التلفزيون، أي إن هناك مخيلة للفيلم السينمائي وتصور غير اعتيادي أمام الأعمال التلفزيونية ، لذلك فهناك كم من التصورات وكم من الجهود للبحث عن ما هو يلاءم المشاهد الضخمة في الإنتاج السينمائي الذي عادة ما يكون في غاية من الدقة والوضوح إبان عرضه من على شاشات العرض السينمائي، سيما وان هناك من الخصوصيات في العرض السينمائي ما تمنح المتفرج مزيد من التمعن أو الإمعان بكل تفاصيل العمل .

إن العرض السينمائي وما يحتويه من خصوصية أو نكهة تمنح الفيلم السينمائي أولويات عديدة في أن يتفوق على العرض التلفزيوني ، فشدة الوضوح أو النقاوة

---

(١) أجرى اللقاء مؤلف الكتاب في القاهرة نيسان ٢٠٠١ .

الصورية وعمق الصورة النابع من الأفق الضوئي لطبيعة العرض السينمائي وتضخيم الصوت ورخامته إنما هي أسباب كافية لجعل المتلقي يميل إلى المشاهدة السينمائية الضخمة، أما في التلفزيون وما يحويه من كم هائل وشامل وواسع من الأعمال المتنوعة والأخبار والبرامج فلا يحظى بهذا الميل الذي ينشى عند المتلقي ، وذلك لأسباب أخرى غير التي ذكرناها من عمق ورخامة ودفق ووضوح ، حيث التقاليد في المشاهدة السينمائية أجبرت إلى حد بعيد أن تكون مرحلة الاستقطاب عند المتلقي بهذا الشكل أو بهذه الصورة التي تميز السينما ، وهنا لابد من التذكير إلى ان التقاليد ليس كفيلة في ان تتفوق السينما على التلفزيون وإنما الأجواء والمتعة والخصوصية للفيلم هي الأساس في أن يكون الفيلم السينمائي بصالة العرض السينمائي هو الأفضل ، ولعل الأعمال السينمائية التي تعرض الآن من على صالات العرض عبر أجهزة التلفزيون (***L.C.D***) أو (***Data show***) وهي تشابه إلى ما يعرض في السينما، لعلها دليل واضح على العمق السينما وارجحيتها أو جدواها إزاء التلفزيون ، فهذه العروض عبر (***LCD***) أو ((***Data shoe)***) لم ترتقي إلى السينما رغم أنها تعرض نتاجات سينمائية بالأساس ، وهو ما يوعز إلى ان السينما تشكل طقوس للعرض لتمنحها الجاذبية والأولوية والأفضلية في الاستمتاع والمشاهدة.

قد تكون السينما متمتعة بهذه الخصال قبل ظهور التلفزيون، إلا انها تطورت إلى حدود واسعة إزاء ظهور التلفزيون، وذلك لخلق منافسة وخلق أفضلية لها بحيث أنها ابتكرت آليات جديدة في التصوير وفي العرض وفي الصوت وفي المونتاج ، أو في التقنيات التي تتعامل معها وهو ما جعلها تتميز لتحافظ على مكانتها ، وهنا تحديداً لابد من الإشارة إلى ان هذا الأمر هو الذي ساق إلى أن يكون للسينما سيناريو مخالف أو منافس لسيناريو التلفزيون، حيث إن المنافسة والتقنية والطقوس التي يخلقها وغيرها من الخصوصيات للسينما تجعل من كاتب السيناريو أن يتخطى حدود كبيرة كي يكتب للسينما ويقدم رؤيا منفردة ومتقدمة عما عليه في التلفزيون ، ولربما يكون ذات السينارست الذي يكتب للتلفزيون يغير طموحاته وأفكاره ليمنحها إلى السينما، وهي ما قد يتشدق بها في نتاجه التلفزيوني المنعكس عن السينما .

إذن السينما تحمل سيناريو يقارع السيناريو التلفزيوني كون أن السينما في كل الأحوال ابلغ وأوسع وأطور ، فكل التقنيات التي تظهر في التلفزيون إنما هي بالأساس تقليد لما يظهر في السينما، ومن هنا كان للسينما أن تغوص وتبحث بعمق لكي تحافظ على نموذجيتها في العرض عما هو عليه في التلفزيون ، ولكي تصل إلى ما ترموا لها فهي في استمرار دائم على عرض المزيد من الحداثة من الابتكارات التي تفوق بكل الأشكال والأحوال ما يتوصل له التلفزيون ، لذلك فان كاتب التلفزيون لا يمكنه ولو حتى التخيل أو التصور الذي يتصوره أو يتخيله بالكتابة للسينما ، أي ان ذات المصدر الذي يكتب للسينما ويكتب للتلفزيون لا يقدم الرؤيا بنوع واحد في الكتابة للسينما وللتلفزيون، هو يكتب بشكل للسينما ويكتب للتلفزيون بشكل آخر ، فعملية تخيله للأحداث وهو يكتب للسينما غير عملية تخيله لذات الحدث لو فكر ان يكتب للتلفزيون، وكذلك هو الحال ما سيعرض من إمكانيات متوقعة للعرض التلفزيوني هي الأخرى لا يمكن أن تحفز السينارست على أن يكتب بذات الطريقة ، فالسينارست حين يكتب السيناريو يضع بالحسابات الحالة التي تنشأ عند المتلقي إزاء العرض وما سيشاهد المتلقي من مناظر ولقطات، بل إن السينارست يضع في حسابه إن المتلقي الذي يستقبل العمل وهو في المنزل كان يشاهد العمل من على الساتلايت وهو يمسك بيده بجهاز التحكم بالقنوات (*Remote control*) سيكون المتلقي بحال مغاير لما هو الحال عندما يكون المشاهد في صالة العرض السينمائي التي تكون بالعادة في عتمة شديدة لإبراز الفيلم الذي يظهر على الشاشة بحجم يفوق حجم شاشة التلفزيون بعشرات المرات ، إضافة إلى التركيز المنبعث من الفيلم السينمائي الذي يتواجد دون التلفزيون بحكم ان التلفزيون غالباً ما يكون التركيز فيه اقل منه في السينما حيث تكون العائلة مجتمعة تشاهد البرامج أو الأفلام من التلفزيون وهي لا شك تكون منغمسة في أحيان كثيرة بحديث اسري مع المشاهدة للأحداث في التلفزيون بل إن هناك من العوائق العديدة التي لا تمنح فرصة في أن تكون المشاهدة في التلفزيون مركزة كان يطرق الباب لحضور ضيف مفاجئ أو أن يرن هاتف المنزل أو يصرخ طفل الخ ، ناهيك عن ان الإعلانات التجارية التي تقحم في الأعمال التلفزيونية أو (*subtitle*)(العناوين الفرعية أو الحاشية – الكلام المطبوع أدنى الشاشة ، الإخباري) أو انقطاع الأعمال في التلفزيون في بعض الأحيان وظهور خبر عاجل أو

خطاب مهم أو تافه لرئيس جمهورية (حفظه الله) أو ما شابه ذلك، بينما تنعدم هكذا عراقيل على الإطلاق في السينما ، لذلك يفكر السينارست بان يكتب للسينما كل ما هو ساحر ومثير ومبهر وكل ما هو ينقل الأذهان إلى عالم آخر ، أي أن يكتب لأحلام عميقة جداً وان يجسد مالم يكن مجسد بالواقع وان يخرج خليط ما بين الحقيقة والوهم ليحقق حالة تكاد تكون سحر .

الكتابة للقنوات الفضائية

بحكم تعدد القنوات وتنوعها ، وبحكم السهولة التي تتمتع بها القنوات في الوصول إلى المنازل وبحكم كل الخصائص التي تمنح القنوات ان تتنافس على الاستقطاب لأكبر كم من المتلقين ، تبلورت جملة من المواصفات والمهام للكتابة في القنوات الفضائية ، فهناك مئات القنوات التي تبث من الأفلام والأخبار والتقارير والبرامج الأخرى المتنوعة، تبث باليوم الواحد ما لا يقل عن عشرين ساعة يومياً ، وبطبيعة الحال مثل هكذا قنوات تتنافس في ما بينها لتحصل على مكانة مرموقة، وهذه المكانة لا يمكن أن تترصن أو تتطور ما لم يكون خلفها كادر نشط يعمل بجد لتحقيق كل ما يؤثر ويكسب رضا الجمهور ، وكما ذكرنا إن الجمهور في التلفزيون يختلف عما هو عليه في السينما، وفي أكثر الأحيان يسمى بالجمهور المدلل[1] ، كون ان جمهور التلفزيون يتلقى على الحاضر ، أي انه يستقبل البرامج والأفلام وهو بالبيت بينما في السينما يكون عليه الذهاب واجب إن أراد مشاهدة الفيلم ، وعلى اثر ذلك ابتكرت القنوات الفضائية سبل عديدة لكسب المتلقي وبكل الأشكال حيث نرى إنها تعمل جاهدة لعرض المزيد من التنويع والمزيد من الكم للبرامج أو الأعمال السينمائية والتلفزيونية وذلك لكي تحقق ما تروم إليه ، فيكون السينارست في القنوات الفضائية بظروف تختلف عن الظروف التي تتوافر في الكتابة للسينما ، لذلك فقد كان الكتاب للقنوات الفضائية عديدين جداً وبذات الوقت بمستويات تختلف عن مستويات الكتابة للسينما ، فحجم البث وطبيعته في التلفزيون لا يمنح فرصة لان يبدع السينارست كما في السينما، وبذات الوقت الإمكانيات المتاحة للإنتاج في التلفزيون هي الأخرى لا تمنح فرص حقيقية للكتاب بمستوى السينما ، بل إن الأعمال السينمائية

(١) عبد الباسط سلمان ـ التشويق ورؤيا الإخراج مصدر سابق .

بذاتها تعرض من على قنوات الفضائية ، بينما لا يمكن أن تعرض الأعمال الخاصة بالبث التلفزيوني للقنوات الفضائية على شاشات العرض السينمائي .

كل ما ذكر من فرق من فرص للاختلاف في الكتابة السينمائية والتلفزيونية إنما هي أسباب حقيقية لان يتحقق فرق شاسع في الكتابة للنوعين (السينما – التلفزيون) بل إن هناك فرق حتى في الكتابة للتلفزيون ذاته كون إن التلفزيون بنوعين ، فهناك تلفزيون ببث محلي وهناك ماهو بث فضائي ولكل نوع خصوصياته وظروفه التي تفرض كم من المواصفات لطبيعة الكتابة ، وسنتطرق لهذا الموضوع لاحقاً بعد ان نتناول الآن موضوع الاختلاف المندرج من السينما عن التلفزيون بشكل عام، حيث بينا في ما تم ذكره من وجود اختلاف ما بين الكتابة للسينما والكتابة للتلفزيون، وقد ذكرنا ان الفرق في العرض والإمكانيات والخيال والحال للنوعين ، وبطبيعة الحال ان الأمر ليس فقط بهذه الحدود التي تم ذكرها بل هو يتجاوزها إلى حدود أعمق وابلغ للغاية، إلا إن هناك حوافز ودوافع لذات الكاتب التلفزيوني في أن يحاكي السينارست السينمائي كون ان السينما تحمل من المتعة والتشويق والإبهار ما يفوق التلفزيون، وعلى هذا الأساس تكون الكتابات التلفزيونية تقليد للسينمائية، بل إن الاستخدامات والتقنيات التلفزيونية تحاول أن تقترن بكل ما يظهر من على شاشة السينما، فيلاحظ على سبيل المثال كم هائل من الموضوعات التلفزيونية تحاكي السينما وتقترب إليها لتحصل على النجاح وعلى المكاسب المتحققة من الفيلم السينمائي، إلا ان الكتابة للقنوات الفضائية بدأت تتركز بالموضوعات التي يمكن أن تطرح إما على شكل حلقات متتابعة ومتسلسلة وإما على شكل عمل بواقع ساعة كاملة وذلك بحكم طبيعة البث، والواقع إن السينارست هنا يؤكد على إن البث في القنوات الفضائية للأعمال يتدفق بشكل غير ثابت كما في السينما بحكم الإعلانات التجارية أو إعلانات البرامج التي دائما ما تكون في البث الفضائي .

المخرج وشكل ومضمون الفيلم

المخرج وما يمتلك من صلاحية ودور فاعل في خلق الفيلم وقياده العمل فيه نحو توجه درامي خاص من خلال فهمه وإدراكه للشكل والمضمون في العمل رغم ان هناك إشكالية قائمة منذ زمن بعيد في دور الشكل والمضمون، فلا يزال الشكل والمضمون

يشكل قضية مهمة عند كثير من المنظرين والفلاسفة لاختلاف وجهات نظرهم في تحديد معايير ثابتة وواحدة للشكل والمضمون حيث اختلف كثير من المنظرين حول أهمية الشكل بالموازنة مع المضمون، فهناك من يرى بان الشكل أهم من المضمون وهناك من يرى إن المضمون أهم من الشكل وهناك أيضا من يرى إن الشكل والمضمون عنصرين متلازمين يكمل احدهما الآخر ولا يمكن أن يحمل أحدهما أهمية أكثر من الآخر [١].

إن هذه الجدلية تعود إلى زمن بعيد جداً يمتد إلى عصر أرسطو وربما ما قبله حيث إن أرسطو كان قد تناول موضوع الشكل والمضمون وعده وحدة متلازمة على حد قول الدكتور رشاد رشدي : ((**إن التميز المفتعل بين الشكل والمضمون لم يقره أرسطو ، فقد كانت المسرحية بأكملها في نظره عبارة عن حدث كامل ، بناء قائم بحد ذاته واحد .. موحد.. وكان (أرسطو) بهذا أول من أرسى نظرية الدراما على أنها بناء عضوي**)) [٢].

وعلى الرغم من عدم إمكانية الفصل بين الشكل والمضمون وتلازم العلاقة المتبادلة بينهما قديمة قدم (أرسطو) فقد عاد النقد الرومانسي إلى تأكيده عندما عد ((إن المضمون الحقيقي للفن الرومانسي يتكون من الداخلية المطلقة ويتكون شكله المطابق من الذاتية الروحية الواعية لاستقلالها وسؤددها وحريتها))[٣] . ويرى المؤلف إن التوغل في جدلية الشكل والمضمون يحتاج إلى إسهاب في تناول موضوعات عديدة قد تجرفنا عما نهدف إليه، لذا فإننا سنبين عناصر الشكل وعناصر المضمون في الدراما .

عن المظاهر يقول (رودولف ارنهايم) في الفيلم لكونه دراما ((فنان الفيلم يقدم فقط تمثيلاً للواقع ويركز اهتمام المشاهدين على ما يمثله الفيلم لا على الوسيلة التي عن طريقها يقوم بهذا التمثيل)) . فبما ان الفيلم فن فقط إلى الذي يختلف فيه الشكل الفني عن

---

(١) انظر : سعد عبد الجبار ثامر ، التطابق الحركي والسكوني بين الشكل والمضمون ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٩ ، ص٣٠ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٣٠ .

(٣) هيغل ، الفن الرومانسي ، ترجمة جورج طرابيشي ، بيروت ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٧٩ ، ص٨ـ٩ .

التصوير الصحيح للواقع يسرد ارنهايم كل مظهر غير واقعي للشكل الفني **وتشمل هذه المظاهر**[1] :-

١ـ عرض الأجسام على سطح ذي بعدين .

٢ـ نقص الإحساس بالعمق ومشكلة حجم الصورة المطلق .

٣ـ الإضاءة وعدم وجود اللون .

٤ـ تأطير الصورة .

٥ـ غياب المتصل المكاني الزماني الموجود في الواقع بسبب التوليف .

٦ـ عدم استخدام الحواس الأخرى[2] .

وهنا أيضا لابد من ترسيخ ما قاله المخرج السينمائي ستيفن سبيلبرغ : ((أحيانا اهجر الأسلوب تماماً في سبيل المحتوى أي أن اجعل خطأً مشتركاً في عملي الفني لأوضح الاتجاه الذي سأسلكه ، اعتقد ان جزءاً من وظيفتي هو شرح الفيلم بوساطة المشاهد ، بمعنى تحديد اتجاهات الكاميرا وتحديد الهدف المستخدم وزاوية ورؤية الممثل، فهذه في رأيي هي التي أتكفل بها تجاه القصة ، إن الاهتمام بالقصة بالنسبة لي هو الجزء الأكثر إثارة في إخراج فيلم ، ثم يأتي بعد ذلك تركيب عناصر الفيلم المختلفة))[3] . إن ما قاله سبيلبرغ في الواقع يقود إلى أن القصة وما تحتويه في الفيلم لكونها الدراما هي المحتوى أو المضمون وان ما يقوم به سبيلبرغ كمخرج للفيلم كي يوصل القصة للمتلقي من تحديد اتجاهات الكاميرا وتحديد الهدف المستخدم وزاوية رؤية الممثل إنما هو الشكل .

في ضوء ما تمخض مما قاله سبيلبرغ فإننا نرى إن عناصر الشكل في العمل الدرامي هي ما ينبغي أن يقوم بها المخرج والتي يشاهدها ويسمعها المتلقي أثناء العرض ، أما المضمون فهي القصة وما تهدف إليه ، حيث ان القصة لا يمكن أن تبدو كما يدركها المتلقي في الفيلم لولا تدخل المخرج ذلك لان إدراك أي قصة يختلف من مخرج لآخر أي

---

(١) ج . دادلي اندرو ، نظريات الفيلم الكبرى ، ترجمة جرجيس فؤاد الرشيدي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ ، ص٣٤ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٣٤ .

(٣) فرانكو لا بوللا – ستيفن سبيلبرج ، ترجمة أماني فوزي ، القاهرة ، أكاديمية الفنون ١٩٩٧ ، ص ١٢ –١٧ .

إن كل مخرج له رؤيته الخاصة ويخرج القصة بشكل مغاير ومختلف عما يخرجها مخرج غيره[1]، ولا داعي لأن نغوص في عمل المخرج إن كان قد تدخل في تغيير القصة أو تطويرها بقدر ما أن نهتم في كشف العناصر المسموعة والمنظورة في العمل الدرامي للوصول إلى فهم الشكل ومن ثم المضمون، ((حيث إن المضمون يبدو واضحاً من خلال الشكل))[2]. إذ ان الدراما التلفزيونية تحمل شكلاً خاصاً بها يتمثل في صوراً وأصوات ذلك لأن ((بنية الدراما مجسدة على صورة وأصوات من خلال الديكور والملابس والماكياج والإضاءة والحوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية بوساطة إشارات ورموز ضوئية وضرورية))[3]. أما المضمون في الدراما التلفزيونية فهو وكما ذكر في دراسات سابقة ((المحتوى الذي تكشف عنه حكاية الدراما التلفزيونية وتوحي به في نفوس المشاهدين بوساطة الشكل))[4].

وهنا لا بد من استعراض عناصر الشكل وعناصر المضمون بغية الوقوف على ما ستقود تلك العناصر إلى التأثير في المتلقي، وعناصر الشكل كما حددتها الدراسات السابقة هي [5]:ـ

١ - الإضاءة:

الإمكانيات الهائلة في الإضاءة أسهمت ولحدود في تأسيس ثأثيرات مرئية بالعمل الفيلمي، حيث تساعد الإضاءة كثيراً على خلق أشكال متعددة قد تؤدي دوراً بارزاً في تجسيد قيم ومبادئ للمضامين في الدراما التي هي بالأساس تحمل مضامين عديدة وهنا لابد من الإشارة إلى أهمية دور الإضاءة في رسم الأشكال لكثير من الأعمال الدرامية سواء في السينما أم في التلفزيون ، حيث تقود الإضاءة إلى خلق جو نفسي عام من خلال قدرتها على خلق اللون من استخدام مؤثراتها في تقنية جهاز الإضاءة ذاته ، ولعل فيلم

---

(١) انظر : عبد الباسط سلمان ، التشويق ورؤيا الإخراج ، مصدر سابق، ص ٩٩ .
(٢) على حنون الساعدي ، الشكل واغناء المضمون ، رسالة ماجستير غير منشورة ، بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٩، ص ٣ .
(٣) المصدر نفسه ، ص ٣ .
(٤) المصدر نفسه ، ص ٣ .
(٥) سعد عبد الجبار ، التطابق الحركي والسكوني ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٩، ص٣.

(دوك تريزي) للممثلة الشهيرة مادونا خير دليل على قدرة الإضاءة في استخدام اللون ، حيث أدت الإضاءة دوراً بارزاً في الفيلم لخلق جو نفسي عام فيه ، كما إن الإضاءة تحمل قدرة في توصيل المضامين من خلال رسمها في الموضوعات التي تعمل بها[١] ، فكثير من الأعمال الدرامية استندت إلى الإضاءة في رسم الشخصيات وتوصيل الأفكار من تصوير الشخصية للمتلقي بالبقع الضوئية أو بألوان الإضاءة أو بالظل[٢] ولعل فيلم صمت الحملان (هانيبال) الجزء الثاني من الأعمال التي اعتمدت الإضاءة في رسم الشخصية للمتلقي ، حيث نرى شخصية (لكتر) التي مثلها الممثل الشهير (أنتوني هوبكنز) شخصية سلبية وتحمل الكثير من الغموض والقلق إلا أنها في نفس الوقت تحمل شيء من الخير وقد جسد المخرج هذا التعبير من خلال جعل الإضاءة لوجه هذه الشخصية خافتة جداً وعليها بصيص من الضوء على جبهة الشخصية في إحدى المشاهد ليعبر عن شيء من الأمل في الشخصية .

٢- الديكور:

لقد تيقن العمل الفيلمي ومنذ تأسيسه الدور الذي يلعبه الديكور في خلق التأثيرات بالمتلقي ، فللديكور إمكانياته وقدراته الواسعة في إبراز مظاهر مؤثرة في نفسية المتلقي لما يتضمن الديكور عناصر كثيرة ومفردات عدة في تعزيز الموقف على وفق المضمون ، والديكور بحكم امتلاكه مجموعة عديدة من المفردات المتغيرة في تكوين الشكل من كتل وألوان وتراكيب متعددة يساعد في خلق كثير من الأجواء والمضامين ذات التأثير في المتلقي حيث انه غالباً ((ما يعمل على خلق عنصر الإبهار والتشويق عند المتلقي))[٣] لما يشكل من نتيجة في إظهار أو إبراز أمور مقصودة أو غير مقصودة عند المتلقي وتلجأ كثيراً من الأفلام الأمريكية إلى الاستعانة بكثير من الديكورات الفخمة والواسعة في المشاهد بغية خلق رهبة لدى المتلقي فيلاحظ على سبيل المثال في فيلم (اليوم السادس والأخير) الذي مثله (آرنولد) أو في فيلم (الجزيرة) الذي انتج في عام ٢٠٠٥ أي بعد أربع

---

(١)انظر : صائب غازي، تعبيرية الإضاءة في أفلام مدير التصوير حاتم حسين، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٤ ، ص٩ .

(٢)*Ritsko (Aian.j) Lighting for location motion pictures, USA. 1979. P8.*

(٣) عبد الباسط سلمان ، التشويق ورؤيا الإخراج ، مصدر سابق ، ص٤٨ .

سنوات من إنتاج فيلم ارنولد(اليوم السادس والأخير) يلاحظ فيه ديكور فخم وكبير للغاية في مختبرات أمريكية للاستنساخ البشري وكأنه كما يظهر في الفيلم معمل ضخم لإنتاج مكوكيات فضائية ، في الواقع هذا الديكور يعكس للمتلقي مضموناً قد يقوده إلى تفرد أمريكا في امتلاك هذه المختبرات العملاقة لا سيما وان هذا الديكور مرتبط أيضا وبواقع دراما الفيلم في ديكور آخر لمختبرات أخرى في مجال الهندسة الالكترونية ذات القدرات الفائقة ،والديكور كثير ما تعتمد عليه الجهات الإنتاجية في التعبير عن كثير من المضامين ذلك لأنه بالإضافة إلى ما يحمله من دلالات فانه يمتلك الجمالية والتي كثيرا ما يبحث عنها المتلقي ٠

٣- الماكياج:

قد يكون الماكياج بمثابة أجهزة الإضاءة أو التصوير في بعض الأحيان بحكم انه متوافر في الأعمال السينمائية بشكل حتمي ومستمر فهو يساهم بأغلب الأحيان بخلق العديد من الأشكال الجديدة أو الغريبة التي غالبا ما تشد المشاهد وتنقله إلى عالم مغاير أو مختلف، وذلك بحكم القدرات التي يتمتع بها الماكياج على خلق المؤثرات المرئية التي غالبا يحتاجها العمل السينمائي، لذا فالماكياج ذا أهمية بالغة في خلق الافتراضات التي يعتمدها المخرج في العمل، حيث إن كم كبير من الأعمال الدرامية استندت إلى الماكياج في خلق حقائق افتراضية، ولما يعمل الماكياج من تلك الإمكانيات في تعزيز الافتراضات التي تعتمدها السينما، فقد استعان في الكثير من الأعمال ليعطي أشكالا جديدة وكثيرة، وقد حفزت هذه الأشكال لعكس مضامين للمتلقي، ومن هذه المضامين ما استغلت لخلق حالة من التعجب أو اليأس أو الرهبة أو الخنوع عند المتلقي وذلك من خلال خلق شخصيات يبتكرها دور الماكياج في الخلق المقنع لدى المتلقي، وقد استفادت السينما العالمية والتلفزيون أيضا من قدرة الماكياج وعملت على استثماره في العديد من الأفكار التي لا يمكن أن تنجز بغير الماكياج فهناك مجموعة كبيرة من الأفلام استندت للماكياج في خلق شخصيات غريبة ومؤثرة كأن تكون تلك الشخصيات القادمة من كواكب أخرى أو الشخصيات المهجنة وما شابه ذلك والواقع إن مثل هذه الشخصيات استطاعت بأشكالها أن تعكس عند المتلقي كثرة من التأويلات في أفكار ومضامين عديدة فعلى سبيل المثال في فيلم (*fantastic 4*) أو (*the mask*)أو (كودزيلا) أو (حرب النجوم) يؤدي الماكياج

دوراً بارزاً في خلق الحيوانات الوحشية العملاقة أو الحيوانات الغريبة الموجودة في كواكب أخرى والتي قد تشكل تهديد لكوكب الأرض حيث تحتويها القوات الأمريكية وتؤمن كوكب الأرض من تهديد تلك الحيوانات، والواقع إن لهذا المضمون الذي ينبلج من تلك الفكرة في الفيلم استند إلى دور الماكياج في خلق الشخصيات التي دعمت العمل وفكرته بشكل عام .

((للماكياج دور كبير في تحقيق العديد من التأثيرات المرئية بالمتلقي إلا ان التأثيرات المرئية نفسها التهمت من قبل العمليات الكومبيوترية))



٤ - الأزياء:

تشكل الأزياء تأثير حقيقي للعمل الفيلمي بما فيها من إمكانيات على دعم العمل والتأثير فيه، حيث حقق دور الأزياء نجاحاً كبيراً في خلق التشويق والدهشة لما له من قدرة

في تحقيق الإقناع[1] ، حيث ان كثير من الأزياء التي تظهر في الأعمال التلفزيونية أثرت بالمجتمعات وخلقت في نفس الوقت ظاهرة في شرائح الناس ، فالزى لما يمتلك من جمالية جعل من المتلقين فريسة للتعلّق به فهناك كثير من الناس ينقادون وراء شخصيات التلفزيون والسينما أيضا لما لها من تأثير كبير في نفوس المجتمع الأمر الذي يجعل من تلك الشخصيات أنموذجا في اختيار الزى من قبل المتلقي حتى ان كثيراً من الموديلات انتشرت في المجتمعات لأنها كانت في بعض الأعمال الفنية التي تظهر في التلفزيون أو السينما ، بل إن أزياء ((الميني جوب))* على سبيل المثال لم تكن منتشرة في كثير من المجتمعات الشرقية لولا ظهورها في شاشات السينما والتلفزيون ، وهنا لا بد من أن نشير إلى ان كثير من المجتمعات تأثرت كثيراً في الأعمال التلفزيونية الأجنبية المدبلجة التي ظهرت في شاشات التلفزيون ، حيث ان كثيراً من الشباب والشابات على وجه الخصوص ارتدوا الكثير من الأزياء التي ظهرت في المسلسلات المدبلجة مما عكست مضامين متعددة ومتنوعة ، الأمر الذي جعل من دور الأزياء يشكل أهمية بالغة في عكس مضامين في كثير من المجتمعات لتروي قيم قد تكون جديدة أو دخيلة ، وللأزياء قدرة كبيرة في تحقيق المزيد من الإثارة والمصداقية للأعمال السينمائية بحكم انها تكمل للحركات والديكورات والأداء فتخلق افتراض يتقبله المشاهد في السينما كما هو الحال في فيلم (**spider man**) الذي خلق افتراض ووهم للعالم ومن ثم قد المتابعين إلى الانشداد والتوتر في أحداث الفيلم علما ان الفيلم مبني على اكذوبه مفادها إنسان يتحول إلى عنكبوت ، فتتحول هذه الأكذوبة إلى حقيقة على الشاشة السينمائية ويستمتع بها المتلقي لدرجة ان انه يدفع كم من المال ليشاهد الفيلم (**spider man**) .

٥- الإيقاع:

لا يخلو أي فيلم أو أي عمل درامي مهما كان نوعه من الإيقاع ، فكل عمل مرئي درامي له دفق من اللقطات التي توعز بكم من الأشكال والألوان والحركات والمكونات

---

(١) المصدر نفسه ، ص٤٩ .

* مفردة تطلق على الأزياء النسائية القصيرة عادةً .

الأخرى للصورة والتي تشكل مجتمعة حصيلة تدعى الإيقاع، هذا الإيقاع يولد عند المتلقي حالة من الانسجام ضمن نوع من المتابعة للأحداث في الفيلم، وهو الأمر الذي يعطي بالنتيجة طبيعة للمودّ الخاص بالفيلم ككل، والإيقاع بالواقع ليس من السهل تعريفه لمن لا يهتم بالسينما أو العمل الفيلمي كونه نتاج لصانع الفيلم الذي تنعكس أساليبه من خلال الفيلم، والإيقاع ورد في كثيراً من المصادر المتخصصة بأنه موجود في أي عمل سواء كان سينمائياً أم تلفزيونياً أم إذاعيا ((فهو حصيلة ناتجة ساهمت فيه كل عناصر العمل الخلاقة المرئية منها والمسموعة مضافاً إليها القدرات العملية والنظرية والتقنية للمتخصصين في فريق إنتاج الفيلم، حيث يختلف إيقاع الفيلم من فيلم لآخر وذلك لاختلاف الزمان والمكان واختلاف فريق العمل الذي ينتج الفيلم السينمائي))[١] .

والواقع إن الإيقاع ينعكس من خلال الشكل الذي يظهر في الفيلم أو طريقة الترابط بين الشكل والآخر حيث يبرز الإيقاع ليكون وليد تتابع في توالي عدة أجزاء من مكونات الفيلم ، وهذا الشيء لا بد أن يخلق حالة نفسية في المتلقي تقود إلى تحقيق أهداف يمكن أن تكون مضامين لكثير من الأفكار ، وكان (كارل رايس) قد أكد ذلك حين بين ان المضمون أو جوهر الصورة هو الذي يحدد الإيقاع حيث قال : (إن العامل الوحيد الذي يحدد الإيقاع في الفيلم الصامت كان المضمون أو جوهر الصورة لكن في الفيلم الناطق الإيقاع نحصل عليه من خلال ترابط المؤثرات الصوتية والصورية التي قد لا تكون صادرة من الصورة وحدها أو شريط الصورة وحده))[٢] .

٦- الميزانسين :

استخدمت مفردة الميزانسين في المسرح كثيرا كونها تؤسس للمناظر الناجحة على خشبة المسرح التي من شانها شد المتلقي والتأثير فيه، حيث يخلق الميزانسين تناغماً كبيراً لأحداث العمل الدرامي لما له من عناصر متعددة ذات أهمية بالغة في الفيلم فهو نتاج

---

(١) عبد الباسط سلمان ، التشويق ورؤيا الإخراج ، مصدر سابق ، ص٦٦ .

(٢) كارل رايس ، فن المونتاج ، ترجمة احمد الحضري ، القاهرة ، مطابع الدار القومية ، ١٩٦٥ ، ص١٤٥ .

(موضع الجسم + المستوى + المنطقة + الفضاءات والمسافات + التكرار + التقوية + التناقض + التركيز))[1] .

إن أي عنصر من تلك العناصر يمتلك قدرة في بذر مضامين مهمة في شكل العمل الدرامي حيث يظهّر كل عنصر من تلك العناصر العديد من الأمور التي قد تحمل قصد في إفشاء ظاهرة أو إعلان حقيقة لصالح غرض أو هدف من الأهداف التي يخطط لها في أفكار العمل الدرامي فيلاحظ على سبيل المثال إن عديد من الأعمال السينمائية الأمريكية تبرز الكثير من المعالم الأمريكية في أعمالها على وفق تنسيق مقصود في الميزانسين بغية نشر تلك المعالم أو بغية التباهي بها أمام المتلقين في الدول التي لا تملك مثل تلك المعالم فهي غالباً ما تظهر العمارات العالية جداً (ناطحات السحاب) في وفرة من المشاهد أو أنها تظهر طائرات عديدة ومطارات حديثة ومتطورة أو أنها تظهر مواقع لمشاهد درامية عملاقة كالمفاعل النووي أو المصانع العملاقة للمكوكيات الفضائية أو المجمعات العسكرية التي تشكل أمام المتلقي حالة أشبه بما تكون تهديداً له أو إحباط لهمته وذلك لان ما استعرضه العمل الدرامي لم يتوافر في بلاد المتلقي لا سيما حين يكون المتلقي من بلدان الدون النامية .

لقد حقق الميزانسين عبر الأشكال التي يخلقها حالات مؤثرة في خلق مضمون فكري، حيث إن الأشكال التي تتولد من فعل الميزانسين إنما هي تعبيرات لدعم مضمون العمل الدرامي ، فكثير من الأشكال التي برزت في السينما العالمية استطاعت أن تعبر عن مضامين دعمت أفكار الفيلم كما هو الحال في فيلم (جيمس بوند)(***Golden Eye***) الذي مثله (بيرس بروسنان) حيث يفصح الميزانسين في أحد مشاهد الفيلم عن سقوط تمثال لينين في الاتحاد السوفيتي (سابقاً) وذلك للتعبير عن انهيار الشيوعية ، لقد عكس الميزانسين قي هذا المشهد عن مضمون مهم للغاية وهو ما كانت تسعى له الولايات المتحدة الأمريكية لمدة طويلة إبان الحرب الباردة مع الاتحاد السوفيتي سابقاً .

---

(١) سعد عبد الجبار ، التطابق الحركي والسكوني بين الشكل والمضمون ، رسالة دكتوراه (غير منشورة) ، بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٩ ، ص٤٩ .

وبعد استعـراض عناصر الشكل ننتقل إلى عناصر المضمون التي حددت في العديد من الدراسات السابقة وهي :-

١- الفكـرة:

قيمة كل الأعمال تكمن بالفكرة التي تحقق العمل أساسا ، فهناك فكرة وراء كل عمل ، ومهما كانت نتائج العمل فلابد أن تكون وراء العمل فكرة سواء تحققت الفكرة من وراء إنتاج العمل أم انها لم تتحقق، وكل الأعمال التي تنتج لها أفكار، قد تكون هذه الأفكار مخفية وراء المزيد من المشاهد أو أنها تكون حصيلة وراء عرض فلمي كبير، وفي بعض الأحيان تتأجل الفكرة لتنضج مع بروز كم من العلاقات بعد عرض الفلم أو العمل الدرامي الذي ضم فكرة ما، ويقول تيرنس سان مارنر بكتابه الإخراج السينمائي حول الفكرة (روح السيناريو الفكرة الرئيسية التي يختارها المخرج أو الكاتب (السينارست) . وسوف تنتقل هذه الفكرة إلى المشاهدين من خلال تدفق الصورة المرئية، التي سيكون لها معنى إذا شوهدت كل منها على انفراد ، وسيكون لها معنى آخر إذا شوهدت مرتبطة ببعضها)[١]، لتقود الفكرة في أي عمل درامي إلى جملة من الأشكال التي تظهر في العمل ذاته بناءً على ما تحمله الفكرة من موضوعات عديدة حيث ان أي عمل درامي له فكرة مسبقة وهذه الفكرة توجه المخرج قائد العمل الدرامي في اختيار جملة من الأشكال التي تعكس بدورها جملة من التفاصيل الدقيقة والموضوعات ذات الأهمية في نفس المتلقي حيث إن كثيراً من الأعمال السينمائية والتلفزيونية ترمي لأهداف وتنكشف هذه الأهداف من خلال فكرة العمل ، فعلى سبيل المثال فيلم (رامبو) للمثل سلفستر ستالون الذي يستعرض الجندي الأمريكي بشكل خرافي، حيث يظهر هذا البطل الذي يحارب مجموعات كبيرة جداً وينتصر عليها بشكل مقنع ضمن اجواء العمل السينمائي الذي يبلور الفكرة في هذه الشخصية الخارقة والتي تعبر جملةً وتفصيلاً عن عظمة الجندي الامريكي وقدرته في التصدي لقوات مسلحة كبيرة جداً ، الواقع ان كل

---

(١) ـ تيرنس سان مارنر – الإخراج السينمائي ، ترجمة احمد الحضري،القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣ص١٠٥ .

التفاصيل التي تظهر في الفيلم انما هي بفعل الفكرة التي كانت وراء إنتاج هذا الفيلم ، حيث ان الفكرة هي القاعدة التي يستند إليها المخرج في وضع الشكل للعمل ((فهي المرتكز والمنطق للمادة الدرامية ليست بوصفها وحدة نسيج النص فحسب ، وإنما تشكل كل مجتمع الدراما ، انطلاقاً بالنص مروراً بفهم المخرج ومعالجاته وتفاعلاته مع الممثلين وصولاً إلى آلية التقنيات التلفزيونية))[1] وهي بالنتيجة قادت إلى أن تحقق أهدافاً ومآرب تستغل لصالح المنتج ففيلم (رامبو) إنما هو ليس حقيقة بل هو من صنع السياسة الأمريكية لخلق المفاهيم الامبريالية التي ترمي إليها فلذلك جعلت من الفكرة في الفيلم وسيلة من الوسائل التي تستند إليها في بث السياسة الخاصة وإرسائها من تمجيد الجندي الأمريكي ورفع شأنه وخلق حضارة للمواطن الأمريكي عبر مجموعة من الأفكار التي تقود كماً هائلاً من الأفكار ، وعلى سبيل المثال في فيلم (الرقص مع الذئاب) للمثل والمخرج (كيفن كوسنر) الذي استعرض مجموعة من الهنود الحمر وكأنهم أقوام جديدة على المتلقي حيث ظهروا في هذا الفيلم على عكس ما كانوا يظهرون في الأفلام التي سبقت الثمانينات والسبعينات من القرن الماضي ، فقد ظهروا أقوام تحمل قيماً ومبادئ إنسانية وإنهم أصحاب عقيدة تستند إلى الخير والسلام وليس كما كانوا يظهرون في أفلام (الويسترن) بأنهم برابرة ووحوش بشرية تسعى إلى الشر والرذيلة [2] . إن فكرة الفيلم (الرقص مع الذئاب) ترمي إلى تغيير تاريخ كامل لقارة كاملة على الكرة الأرضية ، فبعد أن تيقنت الولايات المتحدة بأنها لا تملك حضارة وإنها وليدة عصور حديثة جداً ارتأت إلى خلق تاريخ لها وحضارة، ولم تجد سوى الهنود الحمر فكرة جاهزة لإقناع المتلقي ، لذا لجأت إلى الكف عن الإساءة إلى الهنود الحمر وتمجيدهم ليكونوا فيما بعد الحضارة التي تستند إليها الولايات المتحدة الأمريكية لتكون جديرة بقيادة العالم على وفق مفهوم العولمة التي اشرنا إليها في بداية الفصل الثاني من هذه الدراسة .

---

(١) سعد عبد الجبار، التطابق الحركي والسلوكي بين الشكل والمضمون، مصدر سابق، ص٤٩ .

(٢) قاسم عبد الأمير عجام ، الضوء الكاذب في السينما الأمريكية ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠١، ص ٤٩ .

إن الفكرة في أي عمل تشكل المضمون المباشر للعمل ككل لأنها هي التي تقود العمل في كل مراحله ، حيث إن المخرج والممثل والمؤلف والموسيقى وباقي العاملين في العمل كلهم يستنبطون من فكرة العمل مسارهم في انجاز العمل ككل ، ومن ثم ينشأ العمل ويتكامل في ضوء الفكرة التي تجمع كل المضامين الخاصة بأهداف العمل .

وهنا تأكيد على ما ورد من قبل الكاتب الأمريكي جون هوارد لوسون في كتاب الفيلم في معركة الأفكار حول هذا الموضوع عندما قال ((انه جرى الاتفاق على وجوب الحكم على الفيلم بوصفه أداة للسياسة الخارجية وان الأفلام التي ترسل إلى البلاد الأخرى لابد أن تخدم احتياجات الدعاية الحكومية وهو اتفاق ظل سارياً حتى في عصر تفوق فيه التلفزيون على السينما في كم الإنتاج))[١] ذلك لان الأعمال التلفزيونية تحمل من الأفكار التي تعكس جملة من القيم التي لا تتلاءم وأفكار كثير من الشعوب ومعتقداتها فهناك مسلسلات تلفزيونية ركزت (إبراز قيم الأنا وتضخيمها بشكل غير مرضي والتأكيد على الإحساس بالذاتية والفردية وخلق الاحترام والتبجيل للنموذج الأمريكي – الغربي وتأكيد قوة الغرب التي لا تقهر))[٢] .

٢– الصراع :

إن قيمة الأعمال الدرامية تكمن وراء الصراع الذي تحمله وقوته، حيث إن أقطاب الصراع في العمل الدرامي تشكل دوراً أساسياً لبناء تلك الدراما ، لذلك كان للصراع دوراً أساسياً في عملية تأسيس الدراما ، وطبيعة الصراع في أي عمل إنما هي تشكيل واضح لصدام إرادتين ، ولغرض تحقيق الصراع يخلق الموقف الدرامي إرادتين متعارضتين تمثل الأولى على سبيل المثال الخير والإرادة والثانية تمثل الشر ، حيث تتضارب هاتين الإرادتين وينشأ الصراع الذي سيغرس وفرة كبيرة من المضامين بحكم انه سيمر بمجموعة من الأزمات التي سنبين دورها لاحقاً في تجسيد الأهداف وتحقيقها لغرض

---

(١) جون هوارد لوسون ، الفيلم في معركة الأفكار ، ترجمة اسعد نديم ، القاهرة ، دار الكتاب العـــربي، ب ت ، ص١٢٠ .

(٢) سكينة فؤاد وآخرون ، الغرب في عيون عربية ، موضوع منشور في مجلة المنار ، باريس ، العدد ٣١ تموز ١٩٩٧ ، ص ٤٨ .

غرس مجموعة من المفاهيم التي تتوخاها الجهة المنتجة للعمل الدرامي ، ذلك لان العمل الدرامي أساسا لا يكون مشوق ما لم يكن هناك صراع ، حيث إن تعقيد الأحداث لأجل خلق حبكة مشوقة يبدأ مع الصراع وينتهي مع انتهاء الصراع، وكان فخري قسطندي قد أكد ذلك حين أشار إلى ((إن بداية الصراع بداية الحبكة، ونهاية الصراع نهاية الحبكة ، وما يكون بين البداية والنهاية يكون تطور الأحداث))[1] .

حيث إن للصراع بداية تكون مع نقطة الهجوم (***Point of attack***) هذه النقطة التي ستبرز كل الأفعال التي تنشأ خلال العمل الدرامي ، فأي صراع لا يمكن أن يكون إلا بوجود مجموعة من الأفعال تقوم بها الشخصيات[2]، وأي عمل درامي هو ناتج عن مجموعة الأفعال ، وهذه الأفعال تخلق تعبيرات ثانوية ورئيسية ، تكون تغييرات ليس فقط في أحداث الدراما بل للمتلقي أيضا لأنه عرضه للدراما وما تمنحه ، فهي تخلق الانعكاسات في المتلقي بصورة وأخرى أي لا بد من أن يدرس بالشكل الكافي كي لا تكون أهدافها غير صحيحة لما كان مخطط ، في ضوء ذلك كان لا بد من أن يكون الصراع مدروساً بشكل جيد لأنه الأساس الذي ستبنى عليه في خلق الأحداث لغرس المضامين الفكرية .

٣- الشخصيات:

قد تكون الشخصيات من ابرز المؤثرات التي تؤدي دوراً أساسيا في نقل أو عكس المضامين لما يؤهلها في التوغل بالمتلقي حيث إن الشخصيات تقوم بدور رئيس في خلق التعاطف مع المتلقي لما يجد المتلقي من صفات ذاتية لنفسه في أكثر الشخصيات في الدراما ، حيث إن الشخصيات تنقل الواقع للمتلقي بصورة تكاد تكون مباشرة لأنها تمتلك كثيراً من الصفات المشتركة مع المتلقي، لذا كانت مؤهلة لأن تنقل كثيراً من التقاليد والقيم إلى المتلقين بحكم كونها الأكثر شبهاً مع المتلقي ، فالإنسان ميال للتقليد أو

---

(١) فخري قسطندي- بناء الحبكة ، موضوع منشور في مجلة المسرح ، القاهرة ، العدد ١٠ سنة ١٩٦٤ ص٧٧ .

(٢) انظر : رشاد رشدي، نظرية الدراما بين أرسطو إلى الآن ، بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٥ . ص ١٩٧ .

المحاكاة كما ذكر أرسطو ، فحين يتمكن من ان يحاكي قيمة أو سلوكاً معيناً وبصورة يسيرة فأنه سوف لا يتردد في الأغلب في أن يفعلها عندما يراها سيما وإنها تتكرر أمامه في الدراما، وهو ما استندت إليه ماكينة الإعلام الأمريكية في خلق النموذج لها لتحقيق المآرب المرجوة [1]، حيث تمكنت السينما الأمريكية من ابتكار كثير من الشخصيات ذات التأثير المباشر في المتلقي بل انها نقلتها حتى في أفلام الرسوم المتحركة لتحقيق أكبر قدر من التأثير بالمتلقي ، فهناك عشرات الشخصيات الأمريكية التي ترسخت في ذهنية المتلقي لما كان لها من رسم دقيق في المعالم وإسهاب في طرحها على المتلقي ، فكثير من المتلقين الآن يتذكرون (روكي ، سوبرمان ، جيمس بوند ، فاندام) وشخصيات أخرى عديدة كان للسينما والتلفزيون فضل في انتشارها ، إن الشخصية كما وصفها وارن ((التنظيم العقلي الكامل للإنسان عند مرحلة معينة من مراحل نموه ، وهي تتضمن كل ناحية من النواحي النفسية ، عقله ، مزاجه ، ومهاراته ، وأخلاقه ، واتجاهاته التي كونها خلال حياته))[2] . فالنواحي الشخصية التي ذكرت هي نفس النواحي المتوافرة في أي إنسان إلا أنها متباينة في الصفات من شخص لآخر على وفق ما يمتلكه من مواهب ، لكن عندما تكون تلك النواحي متوافرة في شخص معين ووفق ظروف خاصة ومحددة وتظهر على الشاشة السينمائية أو التلفزيونية على شكل شخصية درامية تشترك بنفس ظروف الإنسان العادي أو انها تناظره في الإمكانيات الجسدية والمادية وتظهر بصورة دائمة أمامه، فإنها ستشكل محل إثارة للاهتمام أو التغير، حيث إن المتلقي سيكون فريسة سهلة للانصياع وراء ما تتصرف تلك الشخصية التي تظهر على الشاشة .

الواقع إن أكثر المصادر تشير إلى إن الشخصيات في أي عمل درامي إنما هي الموجه والمؤثر للملتقي وذلك بحكم الإحساس بالعطف المتولد في المتلقي إزاء مشاهدة الشخصيات ، حيث إن التشويق يعتمد عنصراً مهماً جداً وهو عنصر التعاطف ، وقد أكد ذلك ستيوارت كرفش في كتاب صناعة المسرحية عندما أشار إلى انه ((يقتضي

(١) انظر : بول وارن ، خفايا نظام النجم الأمريكي ، ترجمة حليم طوسون ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥ ، ص ٢٨ .

(٢) حسين رامز محمد رضا ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٢ ، ص٣٣٦.

التشويق التعاطف مع الشخص لأننا إن لم نتعاطف معهم لن يهمنا كثيراً إذا مروا بانقلاب أو تحول شديد في أوضاعهم ولن نبقى في حالة الترقب الدائمة والمتكونة من الخوف عليهم والأمل في ان تتحسن أحوالهم))[1] .

إن هذا الأمر يحتم ان تدرس الشخصية بشكل جيد كي لا تكون عرضة سهلة لنقل العديد من الأمور التي قد لا تحمل توائُم وأفكار العمل الدرامي أو القيم المرجوة في المجتمعات، وفي هذا الأمر يلاحظ إن شركات عديدة اعتمدتها في تحقيق المزيد من الترويج لبضاعتها ، فبعد أن تيقنت الكثير من الشركات العالمية دور الشخصية في الأعمال الدرامية بدأت تتسابق على كثير من الممثلين النجوم بغية اقتناء أو التعامل مع منتجاتهم داخل وخارج العمل الدرامي .

٤- الحـوار:

الحوار من أهم الوسائل التي يستند إليها في نقل المضامين الفكرية بصورة مباشرة للمجتمع وليس في الدراما فحسب ، بل حتى في الحياة اليومية للمجتمعات ، فالحوار جزء أساس من الخط الصوتي في الدراما التلفزيونية والسينمائية بل إن الإذاعة تصنع درامتها من خلال الحوار ، إن الحوار هو الذي ينقل المعلومات والأفكار للمتلقي لأنه يعرب عن صدى كل شخصية من شخصيات العمل ليحقق الصراع في الدراما من خلال الميولات والرغبات للشخصيات التي تتفاوت وتتصادم كي يتحقق الصراع ، فالحوار هو الذي يحرك الشخصيات ويطور الأحداث ليدفع الدراما إلى الأمام ، وبهذا الشأن يقول اوزويل بليكتون في كتابه (كيف تكتب السيناريو) : ((إن سطراً واحداً من الحوار يمكن أن يوحي ويوضح شخصية المتحدث وان يؤكد موقفه لرفاقه وان يصنع كثيراً من الأعاجيب بالنسبة لسرد القصة))[2] .

يقترب الحوار من المتلقي للدراما بشكل قد يكون مباشر لأنه يساهم في حياة المتلقي اليومية، فأكثر الحوار الذي يستخدم في الدراما إنما هو مأخوذ من الحياة اليومية للناس

---

(١) ستيوارت كرفش ، صناعة المسرحية ، ترجمة عبد الله معتصم الدباغ ، بغداد ، دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٦ ، ص ٣٩.

(٢) اوزويل بليكتون ، كيف تكتب السيناريو ، ترجمة احمد مختار الجمال ، القاهرة ، مكتبة مصر ، ب ت ، ص١٦٧ .

لذلك فان الحوار قريب جداً من المتلقين وفي بعض الأحيان يكون راسخاً في ذهن المتلقين، فهو مؤثر للغاية في أن يعكس مضامين وأفكار للمشاهدين للدراما ، فهناك كثير من الحوارات التي قدمتها الدراما سواء كانت في التلفزيون أم في المسرح أو السينما، ظلت راسخة في أذهان الكثير من المتلقين أوقات طويلة حتى ان إعلانات تلفزيونية استخدمت كثيراً من الحوارات ظلت راسخة في أذهان الكثير من المتلقين ولمدة طويلة .

وهذا ما جعل لكثير من صناع الدراما دوراً واسعاً في أن يمجدوا أو يطعنوا بالكثير من القيم والمبادئ كيف ما شاءوا، فعلى سبيل المثال يلاحظ في فيلم (***Born in 7th of July***) للمخرج جيمس كاميرون حواراً يتضمن العديد من المفردات المفسدة للأخلاقيات، فهناك شتائم عديدة في الفيلم لا تتلاءم والأوضاع الاجتماعية لكثير من المجتمعات المحافظة .

في ضوء ذلك نرى إن الحوار في التلفزيون أو في السينما أصبح أحيانا دون رقيب أو حدود في استخدام أي مفردة فأكثر الأعمال الدرامية أخذت تقترب من الواقع الحياتي من خلال التقرب إلى ما كان محرماً في السابق استخدامه في أي عمل درامي وهذا يعود إلى تأثيرات العولمة بشكل أو بآخر .

٥- الحبكـة:

تعتمد الحركة الدرامية على الحبكة في خلق الأحداث ذلك لان الحبكة هي روح الدراما، فليس هناك دراما من غير حبكة، لان الدراما صراع ولا يوجد صراع من دون حبكة ((لا حبكة بدون صراع))[(١)] .

الحبكة هي التي تنظم الأفعال الدرامية وتخلق الأحداث من خلال الحركة المنتظمة للشخصيات على وفق الخط الدرامي المدروس ، حيث أنها تخلق منطقية للدراما مما تجعلها مقبولة أمام المتلقي فهي تبرز المواقف لتخلق سببية لكل فعل من الأفعال التي تنشأ في العمل. تؤدي الحبكة دوراً في غاية الدقة لتنشئة الدراما حيث أنها ترتب الفعل كما تقول إليزابيث دبل : ((الحبكة ترتب الفعل ، والفعل يسير خلال وسط الزمن الذي لا

---

(١) انظر : إليزابيث دبل ، الحبكة ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، بغداد ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨١ .

غنى عنه فيستمد منه جميع مفرداته التي منه – تشكل البداية والوسط والنهاية مسيرة خلال التاريخ الزمني وفي التدفق توجد السببية))[1] . إن عملية ترتيب الفعل كفيلة بصنع مزيد من الأحداث كيف ما تطلب الأمر وهو ما جعل كثيراً من قصص الخيال العلمي يقبلها المتلقي، فهناك وفرة كثيرة من أفلام الخيال العلمي عرضت على صالات العرض وحققت نجاحاً واسعاً، فعلى سبيل المثال يلاحظ إن فيلم (***Independence day***) يوم الاستقلال، قد حظي بجمهور غفير على الرغم من الأكاذيب التي حملها في موضوعه الذي مجد الولايات المتحدة الأمريكية بشكل واضح وصريح في قيادة العالم لحماية الكرة الأرضية .

قدرة الحبكة في بلورة الأحداث وفبركتها أهلتها لان تجعل من الأكاذيب أحداثا مقنعة يصدق بها المتلقي ويقنع بها ، فقد استطاعت الحبكة أن تجعل من الصحيح خطأً ومن الخطأ صحيحاً وبشكل أشبه ما يكون حقيقة أمام الناظر كي يتعاطف معها لدرجة بالغة ، فكثير من الأفلام والمسلسلات التلفزيونية حملت مزيداً من الكذب المفضوح وظهر في الدراما على انه واقع ، فعلى سبيل المثال أفلام (فاندام ، هرقل ، فانتاستك فور، سيد الخواتم ، بات مان) تتضمن مشاهد خرافية وغير واقعية ذلك لأنها تستعرض فاندام الأعزل أو جيمس بوند يقاتل جيشاً بأكمله وينتصر عليه، وهو أمر لا يمكن لعاقل أن يصدقه لكن في الدراما يكون هذا الأمر معقولاً ومقنعاً ومقبولاً لكثير من المشاهدين، وذلك بفضل الحبكة التي نسقت الأفعال والأحداث ، وجعلتها أشبه ما تكون بالحقيقة أمام الأعين ، إن الحبكة ليس مجرد أن تنظم الأحداث أو الأفعال لتجد لها سببيات أو منطق كي تكون مقنعة أمام الأعين ، بل هي أكثر واكبر من ذلك كونها الخط المتشابك ومع الخطوط في سير الأحداث بسلاسة وانسيابية دون أي إشكاليات تشوش ذهن المتلقي وتجعله ينفر أو يعزف المشاهدة ، لذلك فان قدرة السينارست تكمن بالقدرة التي يمتلكها على حبك الأحداث وتطويرها أو دفعها إلى الأمام لتكون دراما قوية مؤثرة ومقنعة بل ومحبوبة .

---

(١) فخري قسطندي، بناء الحبكة ، مصدر سابق ، ص ٧٧ .

العمل الإخراجي وتأثيراته الموازية للعمل المخابراتي

القدرات الساحرة للإخراج يمكن لها أن تناور وتراوغ في العديد من المجالات الثقافية والنفسية والتعبوية والإيديولوجية . . . الخ، وذلك بحكم العناصر التي تتمتع بها من قوة في التأثير والإقناع إزاء الصورة التي تتمتع بها القدرات الإخراجية، فكم الصور التي تظهر من على الشاشة إنما هي كفيلة بان توهم أو تقنع أو تكسب المتلقي وتنقله إلى عالم آخر يحمل في طياته كم من التوجهات أو الافتراضات التي من شانها أن تخلق فكرة أو توجه لدى المتلقي ومن ثم تجبره على الاقتناع بكل المضامين التي تظهر بالعمل الإنتاجي الفيلمي، فعلى سبيل المثال في يوم الجمعة الموافق ٢٨ـ١٠ـ٢٠٠٥ بثت قناة (الحرة – عراق) في الساعة الرابعة فجرا فيلم بعنوان(كنز الصحراء) ، وهو فيلم تناول موضوع النخيل والتمور، حيث تناول أهمية التمور في جسم الإنسان وأهميته كعلاج طبي للعديد من الأمراض كما قدرته على قتل الفطريات والميكروبات وكيف انه غذاء مهم للعديد من الأصحاء وانه تتناوله العديد من الحيوانات كغذاء أساس لها لما يحمل التمر من أهمية، والفيلم ظهر وكأنه تقرير علمي عن الفوائد الخاصة بالتمور وكيف انه غذاء مرغوب فيه حتى في دول أوربا من خلال استيراد الدول الأوربية آلاف الأطنان من التمور من دولة الإمارات العربية في الخليج العربي، وأيضا تناول الفيلم النخيل والصحراء القاسية التي لا يمكن أن تعيش فيها النباتات، كما تناول الفيلم الجماليات للنخيل وكيف انه يعيش وسط الصحراء وبذات الوقت يزين به الكثير من المباني العصرية كفندق برج العرب الحديث، والذي هو أعلى فندق ارتفاعا بالعالم، حيث اظهر الفيلم العديد من المدن الخاصة بدولة الإمارات وهي تحمل المزيد من الجمال اثر النخيل الذي يزينها، أيضا استعرض الفيلم المزيد من الخيول التي تعتمد التمور غذاء أساس لها وكيف إن هذه الخيول تقطع الصحراء العربية الحارقة من شدة حرّها، وأيضا استعرض الفيلم المختبرات العلمية والتجارب المختبرية على أشجار التمور، بل إن الفيلم استعرض من المشاهد ما هي تراقب طيور الخفافيش ليلا وهي تتغذى على التمور، لقد ظهر هذا الفيلم على أساس انه من أفلام الاكتشافات أو الأفلام العلمية، إلا انه في الواقع فيلم مدفوع أجره لصالح الإمارات العربية، هذا الفيلم لم يظهر على شكل فيلم تعبوي كما تقوم به بعض الدول النامية بان تستعرض دولتها بأسلوب ساذج

عبر فيلم مباشر لا يحمل من التأثير في المتلقي كالأفلام العيد الوطني التي توزعها الدول وتنفق عليها آلاف الدولارات لتعرضها المحطات التلفزيونية ومن دون أن يشاهدها المزيد، بل إن هذا الفيلم اتخذ من التجربة الأمريكية في صنع الأفلام طريقة مناسبة لتحقيق الدعاية، فالأفلام الأمريكية تأتي بمزيد من التأثيرات والإمكانيات الدرامية أو الفيلمية ممتزجة بكم كبير من المعلومات لصالح الولايات المتحدة الأمريكية، وهذا الفيلم جاء بكم هائل من المعلومات العلمية المؤثرة بالمتلقي وجاء بكم هائل من الجماليات والمتعة التي يبحث عنها المتلقي، ومن ثم زج من المعلومات والدعاية لمصنع التمور أو فندق برج العرب أو المرافق والمدن الخاصة بدولة الإمارات العربية وذلك من خلال طيات مضمون العمل، ومن دون أن يشعر المتلقي غير المتخصص بذلك، بل ان كم المعلومات العلمية الجليلة تجعل المتلقي يشاهد العمل حتى وان عرف بان الفيلم هو دعاية لدولة الإمارات، وما تجدر الإشارة هنا إننا قمنا الآن بدعاية لهذا الفيلم ودون قصد، وذلك من خلال استعراض تحليل مبسط له، بالواقع اننا لم نقصد ان ننحاز لهذا الفيلم كون ان الإمارات العربية لم تدفع أجور لمؤلف هذا الكتاب، بل ان الصنعة الإبداعية المؤثرة لمخرج العمل وكادره الفني هي التي جعلت من ان ننحاز كي نأخذ هذا الفيلم مثال حول القدرات التأثيرية في العمل الإخراجي، فالفيلم كان قد حقق تأثيرا مهم بالمتلقين بحكم انه جاء بكم هائل من الأسرار التي توازي أسرار الدراما الممتعة بالمتلقي، وهو ما قاد بالنتيجة ان يتعرف المتلقي بالعديد من الأمور التي ترموا لها دولة الإمارات، وهنا لابد ان نؤكد مرة أخرى على ان القدرات التي يتمتع بها المخرج هي الأساس لتحقيق كل ما ذكر من التأثير، فليس مهم ان تعطى معلومات دون تأثير صوري، بمعنى ان لا قيمة للعمل وان حمل المزيد من المعلومات الهامة ما لم يكون العمل قد حمل من الأشكال والصور المرئية المؤثرة، والتي يكون المخرج مسئولا عنها بالدرجة الأساس، ففلم (كنز الصحراء) الذي تحدثنا عنه كان قد حمل من المشاهد المرئية ما هي كفيلة بان يستمر المتلقي بالمتابعة له، أنا أتحدث هنا وكنت قد تابعت الفيلم وقد أجلت أمر في غاية الأهمية لكي أكمل مشاهدة الفيلم حتى نهايته، وذلك بحكم التدفق الصوري والمعلوماتي في الفيلم، فقد استعرض الفيلم كم كبير من الدفوقات المرئية والمضمونية ما هي جديدة بالنسبة لي وهو كفل بان استمر بالمتابعة، والواقع لم يأتي الفيلم بالمعلومات الا وكان هناك انسجام مع تم عرضه

من مشاهد صورية مزدوجة في المضمون، أي ان العمل كان قد تضمن مشاهد مزدوجة الأغراض فمن ناحية يستعرض العمل النخيل وأهميته في بناء بنيه الرجال الأشداء نراه يستعرض العمل البدو وهم يرقصون كدليل عن الصحة وفي نفس الوقت كان هذا المشهد للتراث الإماراتي الذي كثيرا ما يتفاخر به، ومن جهة أخرى يستعرض الفيلم جماليات النخيل نرى ان الفيلم يروج للسياحة في الإمارات، أو ان الفيلم يستعرض المختبرات العلمية التي تجرى بها التجارب على النباتات والتمور والنخيل، نرى ان هناك دعاية للإمارات كون ان هذه المختبرات هي في مدينة إماراتية،وهناك العديد من هذه المشاهد التي تعتمد هذا الأسلوب في طرح المعلومات العلمية والدعائية في ذات الوقت، وهو الأسلوب الذي يمكن ان يضخ كم من المشاهد التي يتقبلها المشاهد من دون ان يتحسسها، وهو ذات الأسلوب نراه في العديد من الأفلام الأمريكية التي تضخ عبر برامجها أو عبر أفلامها الروائية المزيد من المعلومات الجديدة التي تشد المتلقي وتروج لصالح أمريكا، وهنا يبرز دور المخرج وقدراته في التأثير بالمتلقي واستقطابه، فقدرة المخرج على خلق إيقاع دفقي للمعلومات، يوازي الأشكال التي تظهر في الفيلم والتحسس من الكم في إبراز أو إظهار الصور المرئية للمتلقي التي تؤمن حالة اللا رتابة من خلال كم الألوان أو الحركات أو العناصر الصورية في الفيلم، وقدرة المخرج في إبراز كم جديد من الحالات الجديدة للمتلقي عبر إبداعاته كاستخدام المؤثرات الصورية أو استخدامات الـ (***3 dimensions***) البرامج الثلاثية الأبعاد أو استخدام المؤثرات الصوتية، هي القدرة التي لابد ان يتمتع بها المخرج كي يحقق التأثير، وهنا لابد من التأكيد على ان الاحتيال الذي تتمتع به بعض المؤسسات الاستخباراتية في العالم إنما يعتمد النهج الذي يعتمده المخرج في خلق الرأي العام لدى المتلقي أو في خلق التأثيرات التي يبغي لها المخرج من انجاز الفيلم، حيث ان اغلب المؤسسات المخابراتية في العالم هدفها الأساس هو التأثير بالمجتمع بغية تامين حياة خاصة ضمن نمط مخطط له من قبل الرؤوس التي تتخذ القرارات للشعوب، وهنا لابد من ان نقارن ما بين الدور الذي يمكن ان يحققه الفيلم من استعراض عضلات الدول لتحقيق المركزية أو الأمان أو إلى ما ذلك من أهداف تنشدها الدول وطموحاتها وما بين أجهزة المخابرات التي تعمل ليل نهار وتنفق ملايين الدولارات لتحقق ذات الهدف من خلال جمع المعلومات أو البيانات التي

ستعتمد في إيجاد الحلول أو المشورات للدول في تامين المركزية لها أو تحقيق الاستقرار وتجنب المخاطر، إذا هي أسباب واحدة ودوافع متساوية تقريبا من حيث العمل إلا إنها تختلف من حيث النتائج ومن حيث التكاليف والقدرات الاقناعية، بل نجد ان الكثير من المؤسسات الاستخبارية أو المخابراتية نرى إنها كثيرا ما لجئت إلى اعتماد الأعمال الفيلمية في تحقيق الأهداف التي تنشدها من خلال تكليف مخرجين كبار في انجاز أعمال تعمل على تحقيق الأهداف المنشودة من قبل إدارات الدول وذلك لعجز كل الأجهزة المخابراتية في تحقيق الأهداف المنشودة .

العنف كمظهر من مظاهر السينما والتلفزيون

برزت مظاهر العنف في العديد من الأعمال الأمريكية من خلال الأشكال التي تركز على الملامح الصريحة للعنف، وكذلك من خلال المواضيع التي تطرحها الأفلام السينمائية والتي ستكون مواد تلفزيونية بعد مدة ليس بالطويلة، وهي الأكثر انتشاراً وتأثيراً، فهي تسير وفق أفكار الجهة المنتجة وهذه الأفكار تخطو وفق سياسات المفهوم العالمي الجديد " السلوك الجديد والثقافة الجديدة" ، وقبل ان نبين الأوضاع للجهات الإنتاجية لابد ان نبين ما هو العنف أو ماذا نقصد بالعنف .

ورد العنف قي العديد من المصادر على انه الخشونة أو دون الرفق حيث جاء في لسان العرب (كتاب لسان العرب لابن منظور بأنه[1]: التقريع واللوم وهو ضد الرفق وأعنف الشيء أخذه وهو الخوف بالأمر وقلة الرفق به" ، بمعنى ان العنف يقترن بالحالات غير الرقيقة أو الشفافة أو التي تتطلبها الحياة الإنسانية الناعمة أو الرقيقة، فهنا يهمنا هو ان نبين مسألة العنف من الناحية التي تعني السلوك غير الاعتيادي في الجانب المرتبط بالتعامل الإنساني وهو كما حدده الدكتور هادي نعمان الهيتي في بحثه (تعرض الشباب المراهقين لأفلام العنف في التلفزيون والسينما والفيديو وعلاقته بالإجرام) والذي أشار فيه بان العنف يعني القسوة في التعامل والخشونة أو القوة الجسدية للإصابة أو الإتلاف أو إلحاق الضرر ، وقد أكد أيضا في تعريفه للعنف على انه يمكن ان يكون العنف غير جسدي كأن يلحق الضرر والأذى بثقة الناس ويعرف الهيتي العنف (ممارسة القوة الجسدية لإلحاق

(١) ابن منظور –لسان العرب، بيروت، بيروت للطباعة والنشر، ص٢٥، ١٩٥٦م.

الإصابة أو الضرر بالأشخاص أو الممتلكات أو توجيه الفعل اللفظي أو غير اللفظي من لدن طرف إلى خصم آخر من أجل هدف معين بحيث يتضمن الفعل استخدام الوسائل الجبرية والقاسية أو التهديد بها بصرف النظر عن الموقف القانوني للفاعل، أي بمعنى استخدام القوة أو الخشونة أو القوة الجسدية للإصابة أو الإتلاف أو إلحاق الضرر أو تهديد بذلك الاستخدام، وعلى الرغم من النظر للعنف على انه قوة مادية تنتج عنها إصابة جسدية إلا ان من الممكن النظر إليه على انه يتضمن سلوكاً غير جسدي ينتج عنه إصابات ذهنية أو اجتماعية مثل إلحاق الأذى بسمعة شخص أو مجتمع) [١]

لقد برز العنف في الكثير من المفردات التي يتعامل معها الطفل ، من العاب أو أفلام يشاهدها بالتلفزيون والسينما أو دمى يمارس معها اللعب أو دفاتر أو كتب أو أزياء أو قصص يستمع لها وما إلى ذلك ، إلا ان السينما التي تنتج الأعمال للأطفال كانت من اشد المنتجات أو المفردات التي أسهمت في غرس الأفكار والتوجهات العنيفة ، فالأعمال التي تنتج للأطفال تكون رهينة للشركات المنتجة لها وهي في اغلب الأحيان شركات عملاقة تمتلك ملايين الدولارات وتمتلك من الإمكانيات ما تنفرد بها لإنتاج ما يرنو لها من إنتاج يشبع الرغبات ويحقق المكاسب أو الأرباح الخيالية والتي تصل إلى ملايين الدولارات ، غالبا ما تكون الجهات المنتجة لها مشتركة في صياغة الأفكار الرئيسية للعمل ، الأمر الذي يقود إلى أن تكون هذه الأعمال رهينة لتوجهات الجهات المنتجة، فهناك العديد من المصادر تؤكد على عدم براءة اغلب الأعمال السينمائية ولعل ما ذكره الكاتب جون هوارد لوسون في كتابه (الفيلم في معركة الأفكار) تأكيد لذلك حيث يقول (أنه جرى الاتفاق على وجوب الحكم على الفيلم بوصفه أداة للسياسة الخارجية وان الأفلام التي ترسل إلى البلاد الأخرى لابد أن تخدم احتياجات الدعاية الحكومية وهو اتفاق ظل ساري حتى في عصر تفوق فيه التلفزيون على السينما في كم الإنتاج)[٢]، وبما ان صنعة الإنتاج الغربي صنعة محكمة تحقق الأرباح ، فقد راح اغلب

---

(١) هادي نعمان الهيتي، تعرف الشباب المراهقين لأفلام العنف في التلفزيون والسينما والفيديو وعلاقته بالإجرام، مجلة الطفولة، بغداد، الجمعية العراقية لدعم الطفولة، عدد(١)، ١٩٩٤، ص١٨ .

(٢) جون هوارد لوسون- الفيلم في معركة الأفكار، ترجمة: سعد نديم، دار الكتاب العربي، ب ت، ص١٢٠ .

المنتجين العرب إلى تقليد الأعمال الأمريكية الناجحة لتحقيق الأرباح، حتى أصبحت الكثير من أعمالهم مشابهة للإنتاج الأمريكي، وبالتالي تأثرت الأعمال العربية بالثقافة الأمريكية تأثراً أدى بها إلى ان تستعمل الخطاب الإعلامي المتعولم لينعكس على المتلقي العربي .

غزارة الإنتاج الأمريكي احتوت اغلب الأعمال الموجهة للمتلقين وخصوصا الأطفال، وعلى وجه التحديد أفلام الرسوم المتحركة، فأمريكا تنتج من هذه الأعمال ما يساوي ثلثي إنتاج العالم وهو الإنتاج المتعولم من أول مشهد فيه إلى آخر مشهد ، ذلك لان أي عمل أمريكي وحسب ما ذكره دافيد كوك في كتابه تاريخ السينما الروائية لا يمكن أن تتم الموافقة على إنتاجه ما لم تحصل الموافقات اللازمة لإنتاجه (قوانين الرقابة) وهي لوائح قديمة قدم السينما الأمريكية هدفها إرغام كل الإنتاجيات على الالتزام بالسيادة الأمريكية على العالم مثل (لائحة ماكارثي) المعروفة أو (مكتب هيز) وهو مكتب سمي بهذا الاسم نسبة إلى (ويل هيز) رئيس اتحاد منتجي وموزعي الأفلام في أمريكا في عام ١٩٢٢ ولمدة ٢٣عام ، اتضح في ما بعد أن ويل هيز عضوا في جماعات ماسونية ومنظمة الروتاري(١) .

لقد استطاع الفلم الأمريكي ان يغزو العديد من العقول البريئة للأطفال لما يمتلك من قدرة على التأثير والإقناع في الأطفال ، والواقع ان الإقناع الذي حققه الفيلم الأمريكي يعود إلى القدرة الكبيرة على الإنفاق المادي على تنفيذ الأعمال، فهناك أموال طائلة تنفق على الأعمال تصل إلى مبالغ خيالية، وهو الأمر الذي جعل من الفلم الأمريكي يتفوق على كل الإنتاجيات ، وبنفس الوقت اعتمد على مزج الكثير من المفاهيم بطرق تكاد تكون غير شرعية لما لها من مردودات سلبية على المجتمعات، فطريقة مزج الأفكار السامة بالأشكال التي تظهر في الإنتاج الأمريكي تعد وحسب رأي المؤلف من الطرق المراوغة والخبيثة في نفس الوقت وخصوصا في أعمال الأطفال الدرامية ، فلوحظ ان العديد من الأعمال الدرامية تتضمن العديد من المعالم الأمريكية والمضامين السامة على الطفل العربي في الأعمال التي تنتجها وبصورة تحمل التلاشي

---

(١) انظر دافيد كوك ـ تاريخ السينما الروائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩ص٢٧٥

والانسيابية البالغة(*Dissolution*) والوقع إن هذه معالم ومضامين تشكل تحدي صريح لكل دول العالم الثالث ، فهناك المزيد من المعالم الخاصة في أمريكا مثل البيت الأبيض أو وكالة ناسا الفضائية أو الشرطة الفيدرالية أو المخابرات الأمريكية(*CIA*) باتت معروفة جدا للمتلقي وباتت تشكل تهديد له ذلك للتمجيد الذي يظهر عليها في الأفلام ، ان الأسلوب المتبع في تحقيق ذلك اتخذ من المراوغة في شكل ومضمون الأعمال الدرامية نهج أساسي في تحقيق تلك المآرب ، وقد يتوقع البعض من ان ما يظهر من معالم وشخصيات أمريكية خارقة أو بروز الموضوعات الغريبة انه أمر غير مقصود أو انه مجرد لغرض المتعة والترفيه ، إلا ان الدراسات أثبتت ان ذلك مقصود بحكم التكرارات التي يعتمدها العمل الأمريكي في إبرازها، وبرأينا ان ما يذهب له البعض في هذا التصور الخاطئ يعد تصور معذور ذلك لان الصنعة بارعة ومتميزة، لدرجة ان الفرد لا يستطيع في ان يتجرأ ويقول ان مثل هذه التصورات مقصودة ، ان ما يذهب له البعض في ذلك التصور هو الأساس الذي اعتمدته الإمبريالية الجديدة في الهيمنة الفكرية على العقول ، فقد اعتمدت السياسة الأمريكية الإعلام بشكل لا يصدق وخططت له بصورة محكمة لتمهد إلى مراحل مجهولة التبوء ،ولعل العولمة التي تحققت ألان دليل قاطع على ذلك ، فالإعلام الأمريكي بداء توسعه مع دخول السينما حتى أصبحت تصرفات العديد من الأطفال على نهج الإعلام الأمريكي وتحديدا في الأطفال الذين يتابعون الأعمال الأمريكية أو المتامركة والدليل على ذلك نلاحظ ان الأطفال الذين يسكنون في الأرياف ولا يملكون أجهزة تلفزيون لا يزالون محافظين على تقاليدهم الأصيلة ولا يزالون يشكلون تناقض واسع في السلوك مع الأطفال الذين تعرضوا للإنتاج المتعولم أو نشئوا في أجواء متعولمة (متامركة) .

إذن الشكل وما له علاقة بالمضمون هو القاعدة التي ترتئيها الدراما الموجهة للطفل وعناصر الشكل سواء في الدراما السينمائية أو الدراما التلفزيونية هي[1]) :

الديكور - الأزياء- الماكياج- الإضاءة– الميزانسين

(١) سعد عبد الجبار ، التطابق الحركي والسكوني ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٩ ، ص٣.

أما عناصر المضمون فهي:

الإيقاع –الفكرة – الصراع – الشخصيات – الحوار – الحبكة

والوقع ان أي عمل درامي كان سواء للسينما أم للتلفزيون لابد وان يتمتع بما ذكر من عناصر للشكل وعناصر للمضمون ، حيث ان هذه العناصر تلازم أي عمل ومهما تكون طبيعته ، بمعنى ان الأعمال الدرامية تتكون من هذه المكونات التي يمكن لكل مفردة ان تنوه أو تشير للعنف ان لم تكن تلك المكونات تعبير مباشرة للعنف ، فعناصر الشكل أو المضمون يمكن لها ان تصف العنف وتؤكده بالعمل ليتحقق العنف بالدراما ، فكل عنصر من تلك العناصر يمكن ان يوصل التوجهات الخاصة بالعنف للمتلقي من خلال التعبير المباشر أو غير المباشر الذي يقود الطفل لان ينغمس بالعنف كالأسلحة التي تظهر بشكل مباشر أمام الطفل أو من خلال التصعيد الدرامي للأحداث من خلال عناصر المضمون الدرامي والتي تقود لان تشجع على التصادم بالإرادات لخلق التضاد ما بين الشخصيات الدرامية والتي تشكل بالنهاية مسببات لخلق التصادم الذي يقود إلى ان يتوافر العنف في الدراما ، فكل عنصر من تلك العناصر يمكن ان يعبر ان لم يكن يقود للعنف صراحتا .

السينما أداة أساس للعولمة

العنف من العولمة لدى الأطفال

تأكد في دراسات سابقة ان العنف كثيرا ما نوشد من قبل العولمة ، ففي تحليل لبعض الأعمال الدرامية وخصوصا الأمريكية وجد ان العنف من أهم السمات البارزة أو الطاغية على العمل ، كما لوحظ ان الكثير من الأعمال تتقصد العنف وتروج عنه ، والوقع ان العنف ظهر ليس فقط في الأعمال الدرامية السينمائية أو التلفزيونية الموجهة للطفل بل ان العنف توافر وبشكل صريح في العاب الكومبيوتر والـ ***(Play station)*** ***& (Games of PC)*** ، حيث ان هناك الكثير من الألعاب التي تؤكد العنف صراحة بان تظهر مشاهد للقتل وللتخريب والتكسير والتحطيم للمباني أو الممتلكات وتؤكد الجريمة وإظهار إراقة الدماء أمام الطفل البريء، ومن الألعاب التي يمكن التأكد منها بهذا

الخصوص نذكر (***Snapper, vice city, A line shot, Heavy Gunner,U.S most wanted, The road to Baghdad***) وغيرها من الألعاب الكثيرة، وهذه الألعاب بما انها من صلب الشركات العملاقة التي تهيمن السوق بل وتمثل الشركات المتعدية الجنسية فإنها مرهونة للأفكار التي تنادي بها العولمة ومرهونة بما يطمح أولئك المتنفعين من نتائج مشاهدة الأطفال ومزاولتهم هذه الألعاب العنيفة التي كثيرا ما قادت إلى الجريمة والتي كثيرا ما عززت المشاكل والاضطرابات في الأسرة وخصوصا الأسرة العربية ، حيث ان الأطفال العرب بدءوا الانغماس بهذه الألعاب في النوادي والمحال التجارية وبدءوا يهملون الكثير من الأمور الأساس للتفرغ لهذه الألعاب بل ان من الأطفال ومن يعرفهم المؤلف شخصيا أصبحوا مدمنين على هذه الألعاب وأصبحوا ينقادون إلى تصرفات غربية لتوفير المال الذي تحتاجه هذه اللعبة كان يسرقوا أولئك الأطفال الأموال من أمهاتهم أو من أفراد الأسرة المحيطة لتوفير المبالغ لهذه اللعبة ، ناهيك عن ان من الأطفال من بدء يراهن بالمال على الفوز بالعاب الـ ***(Play station)&(Games of P.C)*** ، بمعنى ان الأطفال بدءوا يقتربون من المقامرة ، ومن جانب آخر برز سلوك جديد للطفل الذي يتلقى هذه الألعاب لم يكن موجود قبل ان يشاهد أو يزاول هذه الألعاب ، كسلوك الاستعراض العضلي أو المشاجرة أو المحاكاة لأبطال الألعاب أو الأفلام ، وبطبيعة الحال ان أبطال هذه الألعاب هم من أكثر الشخصيات التي تزاول العنف وتؤكد الجريمة كالقتل والتفجير والمغامرة وما إلى ذلك ، فهناك كم كبير من الأطفال باتوا يتصرفون على أساس السلوكيات لأبطال الألعاب أو الأفلام ، وبدأت ملامح ومظاهر تلك السلوكيات تبرز بشكل صريح من خلال الملابس والإكسسوارات والمقتنيات التي يقتنيها الأطفال ، فعلى سبيل المثال هناك كم هائل من الأزياء العسكرية أو القتالية يرتديها الأطفال وهناك كم هائل من الدمى المقتنية من قبل الطفل ما هي دمى لأبطال شخصيات كارتونية عنيفة كأبطال المصارعة الحرة أو شخصيات رامبو أو الفاني أو بروس لي أو ما شابه ذلك من شخصيات قتالية عنيفة وكل هذه الشخصيات بالواقع إنما هي عين الإجرام والعنف ، فبغض النظر عما ستتوصل إليه هذه الشخصيات من عمل للخير أو طرد للشر فان هذه الشخصيات بشكل أو بآخر تتناول الجريمة أمام الطفل صراحتا، فهي تقتل وتطارد وتقوم بالعديد من الأفعال الإجرامية العنيفة أمام الطفل باللعبة، وبالتالي ان الطفل لايمتلك

التحصين الكافي أو العقلية الكافية لان يميز الصحيح من الخطأ في الأفعال التي يقوم بها البطل، فهو يقلد الأفعال الجيدة والرديئة ومن خلال ذلك يتلوث الطفل بكم هائل من السلوكيات الإجرامية المنعكسة من البطل في لعبته أو في الدراما .

ان الشركات العملاقة التي تصنع الألعاب أو الأفلام السينمائية أو الشركات التي تستحوذ على اكبر كم من القنوات الفضائية تندمج ضمن صرة واحدة في الأهداف والغايات لتحقق الأرباح، حيث ان اغلب هذه الشركات متشابهة من حيث مبدأ الإنتاج ان لم تكن مرتبطة برابطة أو جمعية أو اتحاد ، كون ان أهدافها واحدة فهي تبدو متحدة لتحقيق هدفها المنشود ، لذلك فهي تسيطر على السوق وتعتبر المستهلك نموذج بشري فتحاول نمذجته بكل معطياتها ومن ثم تتحول هذه الشركات إلى قائد للسوق أو قائد لهذه النماذج البشرية التي تتفاقم يوم بعد يوم لتشكل قطيع بشري كبير في مساحات غير محدودة بل مطلقة ، فيبدو هذا القطيع البشري طليق وحر في سلوكياته أو تصرفاته إلا انه بشكل أو بآخر يقع ضمن هيمنة التحكم التي تنحصر في قبضة الشركات المتعدية الجنسية والتي هي قيادة مركزية للنموذج البشري الذي يشكل الآن اكبر نسبة في العالم ولتكون هذه النسبة رهن للمتحكم الذي يتمظهر صريحا بما نطلق على مفردة عولمة .

الطفل نموذج بشري للسينما

الطفل واحد من أهم النماذج البشرية التي تسعى لها الشركات في النمذجة كونه مستهلك جيد ومضمون ومن ثم يمكن ان يحقق الإرباح التي تبحث الشركات عنها ، لذا كان هناك كم من التدابير لجعل الطفل ضمن قبضة هذه الشركات، حيث تتعمد هذه الشركات في طرح كم هائل من المنتجات للطفل من خلال التخطيط المبرمج ضمن استراتيجيات كبيرة لكسب الطفل نحو الإنتاج، فهناك كم هائل من المنتجات نرى إنها وضعت ضمن مخططات بالغة في الدقة ، فعلى سبيل المثال نرى ان شركة الإنتاج السينمائي التي أنتجت فيلم عن وللأطفال (*Harry Potter*)ـ(هاري بوتر) استرسلت في طرح منتجات مكملة ومرافقة لهذا الفيلم كالحقائب المدرسية المرسوم عليها شخصيات الفيلم أو الأزياء لصقت عليها الشخصيات بل ان من المنتجات التي تسوق للطفل ما هي على شكل أطعمة فانا اذكر حين دخلت لهذا الفيلم لمشاهدته في صالات

العرض السينمائية بالعاصمة المصرية، أتذكر ان الوعاء الذي كان توضع فيه الأطعمة (الفشار) كان مطبوع عليه بوستر الفيلم و بشكل أنيق للغاية ، وكذلك هو الحال مع الفيلم الأمريكي(***Incredibles***) – الخارقون ، الذي شاهدته في شباط ٢٠٠٥، وكان مفعم بالمنتجات المرافقة له من اسطوانات الألعاب وأفلام الفيديو والـ (***DVD***)(١)، والمقتنيات الأخرى، والواقع ان الفيلمان هما رمزان للعنف وللمطاردات والقتل والجريمة فأجواء هاتين الفيلمين ضمن محيط مليء بالجريمة والعنف ،وهناك أمثلة أخرى عديدة مشابهة لهاتين الفلمين كأفلام (***Lord of rings***) و(***spider man***)، وهو ما يؤكد ما أردنا التوصل إليه في تأكيد التخطيط بهذه الشركات لتحقيق الأرباح من خلال تنويع المنتجات، إذن هناك غرف للعمليات لهذه الشركات تخطط لتحقيق أعلى مستويات للإنتاج وذلك لتأكيد الجوانب الاقتصادية التي تناشدها تلك الشركات .

العالم اليوم يزخر بجملة من المتغيرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، وهذه المتغيرات خلقت جملة من التأثيرات على المجتمع العربي الذي بداء يتغير يوم بعد يوم ، وذلك بحكم العولمة التي تمكنت من أن تتوغل في المجتمع العربي الذي يعد من مجتمعات الدول النامية بشكل سريع ومؤثر، وللأسف استطاعت العولمة النيل من المجتمع العربي بكل الأشكال والأصعدة ومن دون مواجهة تذكر، رغم انها من الظواهر التي أفرزت ما يجب تصديه، فالأوضاع الاقتصادية والاجتماعية عموماً كانت أفضل مما هي عليه الآن في أبرز مراكز العولمة وهو أمريكا فكيف الحال في غيرها، فقد تظاهرت العديد من النقابات والمنظمات في سياتل (قلب أمريكا وقلب العولمة) على هذه الظاهرة واحتجت وشجبت ما تؤول لها العولمة، ذلك للخطورة التي بدأت تتفاقم يوم بعد يوم وتتبلور بالشكل الذي يعطي التصور الواضح إزاءها وإزاء الخطورة المباغتة والمراوغة التي تهدد بها، حيث ان للعولمة جملة من الآثار السلبية كزيادة معدلات الفقر وتهميش الطبقات الاجتماعية وتهميش الثقافات ونشر الأنموذج الغربي وما إلى ذلك من سلبيات(٢) .

---

(١) حقق هذا الفيلم مبيعات خيالية من نسخ الـ (***DVD***) ومن نسخ الفيديو والألعاب الكومبيوترية ، انظر صحيفة الجامعة والمجتمع،العدد (بسم الله) آذار٢٠٠٥، تصدر عن جامعة بغداد، الصفحة الأخيرة .

(٢) أبو الفضل وعز الدين حسنين ومحمد القفاص – دور الدولة والمؤسسات في ظل العولمة، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،٢٠٠٤ ص٣٨ : ٤٠

هناك تأكيد في العديد من الدراسات والندوات الفكرية كندوة (العرب والعولمة) التي نضمها مركز دراسات الوحدة العربية في بيروت أو مؤتمر (العولمة والهوية) الذي أقيم في جامعة فيلادلفيا في الأردن ، على إن العولمة غير واضحة وغير صريحة في واقعها، فهي لحد هذه اللحظة تحمل من الغموض والمفاجئات التي لا يمكن التكهن بها رغم ظهور سلبياتها، وذلك لحداثة ظهورها وعدم اكتمال ملامحها ،ويذكر السيد ياسين في كتابه (العولمة والطريق الثالث) الذي يعرف العولمة على أساس انها غير مستقرة أو غير ضابطة ضمن ضوابط محددة وإنها صعبة حيث يقول ((ان صياغة تعريف دقيق للعولمة تبدو مسألة شاقة، نظراً لتعدد تعريفاتها والتي تتأثر أساسا بانحيازات الباحثين الإيديولوجية واتجاهاتهم إزاء العولمة رفضاً وقبولاً))[1] ففي كتاب دور الدولة والمؤسسات في ظل العولمة إشارة صريحة لذلك (يعتبر تحديد مفهوما للعولمة أمرا على درجة كبيرة من الصعوبة نظرا لحداثة ظهورها وعدم اكتمال ملامحها ، حتى الآن نعتبر العولمة مصطلحا غامضا ومبهما وغير مكتمل الأركان)[2]، لقد تمادت العولمة في طرح أفكارها وتوجهاتها، فهي تنتهج العديد من الوسائل والأساليب المناشدة للغريزة البشرية لتحقيق مآربها من خلال الادعاءات الكاذبة بتوسيع المعرفة التكنولوجية أو تحرير التجارة الخارجية أو تعاظم الحريات أو ما إلى ذلك من الادعاءات التي بانت فيما بعد إنها تنقل المجتمعات وخصوصا النامية من وضع سيئ إلى أسوء ، ان هذا الأمر قاد الكثير من المختصين وغير المختصين إلى ان يعرّفون ويفهمّون العولمة على إنها التقدم والتكنولوجيا والقفزات العلمية في الحاسبات والاتصالات الرقمية ، متوقعين ومتصورين إنها الخير القادم لهم ، بينما يتضح الواقع الحقيقي للعولمة على عكس ذلك أبان مرور الوقت الذي مضى من ظهور التسمية التي استقرت عليها هذه الظاهرة .

---

(١) السيد ياسين ، العولمة والطريق الثالث ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩، ص١٥ .

(٢) فتحي أبو الفضل وعز الدين حسنين ومحمد القفاص –دور الدولة والمؤسسات في ظل العولمة، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٤ ص٢٠ .

العولمة وكما جاءت في العديد من الدراسات تعني الأمركة أو الرأسمالية الجديدة[1] وهناك الكثير من التسميات على هذه الظاهرة انشقت من مفاهيم النظام الرأسمالي ومن بين تلك التسميات (المكدنة "مكدونالد" أو الكنتكة "كنتاكي" أو الكوكبة أو الانسنة. . .الخ)[2] والواقع إن كل هذه التسميات هي تقود في النتيجة إلى هدف واحد وهو السيطرة المطلقة لرأس المال بمعنى آخر سيطرة الولايات المتحدة الأمريكية كونها أم الرأسمالية في العالم ، فهناك مصادر عديدة تؤكد ان العولمة تهدف إلى سيطرة المركز ((الولايات المتحدة الأمريكية)) على الأطراف وتكشف عنها ، بحكم تهميش الثقافات الأخرى غير ثقافة المركز في العالم لتوصيل ثقافة المركز إلى الأطراف وتعميقها فيها بعد غسل الأطراف من ثقافاتها ، فالعولمة ترمي إلى تحقيق طريق واحد في التعامل الإنساني ولعل هذا الطريق هو بمثابة سلوك ينتشر في كل أرجاء العالم ولا بد ان تفهمه كل الجنسيات في العالم ويفهمه الكبير والصغير، لا ان يفهم وينشر فقط بل يستخدم ليحقق الأهداف المخطط لها، حيث اعتمدت العولمة على الافتراض والأكاذيب لخلق مفهوم مؤثر عند الأطفال بغية التسلل للعقول ومن ثم الهيمنة، لذلك فهي استخدمت الإعلام أولا وأخيرا في تحقيق ذاتها لتخلق مواقف غاية في الصعوبة (ان عملية تسلل المعلومات والأنباء الخاطئة والكاذبة إلى عقل الإنسان، والى المجتمع مسالة مهمة جدا، بل وخطيرة، لأنها تدخل في التكوين الفكري للإنسان لتؤسس للقاعدة التي يبني عليها أفكاره وآراءه ومتبنياته، وبالتالي فإنها تؤثر على عالم الفعل فترسم المواقف والاتجاهات ، فالعلاقة وثيقة بين الإعلام والثقافة من جهة تأثير الأول بالثاني)[3]، لقد اقتحمت العولمة الكثير من البشر في فرض أفكارها وتوجهاتها المتعددة ولتحقيق ذلك استخدمت ((العولمة)) الإغراءات الكثيرة لجعل الإنسان في العالم ينساق لاستخدام هذا السلوك ، ومن بين أهم

---

(١) إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي– معجم مصطلحات عصر العولمة، القاهرة، الدار الثقافية للنشر، ٢٠٠٤ص١٣٣ .

(٢) علي احمد مدكور، التعليم في عصر العولمة والكوكبة ، كلية التربية والعلوم الإسلامية جامعة السلطان قابوس، سلطنة عمان، ١٩٩٧، ص٦

(٣) محمود الموسوي – رؤية قرآنية في الإعلام والثقافة ، مجلة البصائر العدد٣١ـسنة٢٠٠٤ ، بيروت، الفلاح للنشر والتوزيع ص٥٨ .

تلك الإغراءات الترفيه والمتعة والسهولة في الاستخدام من حيث الإشارات والرموز الواضحة والجذابة وغير المعقدة في الوقت نفسه ، التي لا تحتاج إلى تفكير بقدر ما تحتاج إلى غرائز في الطفل، الأمر الذي قاد إلى أن ينساق الأطفال والكبار للالتفات إلى هذا السلوك كمرحلة أولى ومن ثم التأثر به و الانجراف نحوه كمرحلة ثانية .

إن هذا السلوك والثقافة الجديدة يتحقق في الأعمال الدرامية التلفزيونية في البث المحلي والفضائي ويتحقق في استخدام الألعاب الإلكترونية ***(Lord of rings)*** و(***spider man***) والتي يلاحظ ان الكثير منها تمجد بشكل أو بآخر الولايات المتحدة الأمريكية وكذلك يتحقق من خلال الحاسبات الإلكترونية التي غزت الأسواق ومن شبكة المعلومات العالمية (الانترنيت)، إلا ان الأهم من بين الوسائل التي تحقق انعكاسات لهذه الظاهرة هي الدراما التي تنتقل عبر البث المحلي والفضائي ، فمن خلال شكل ومضمون تلك الأعمال الدرامية استطاعت العولمة ان تدخل المجتمعات بصورة غير ملحوظة ذلك لان الدراما السينمائية والتلفزيونية دخلت قبل دخول الكومبيوتر وترعرعت بانسيابية بالغة في التخطيط والتنظيم، وهو ما جعلها تمهد وبيسر لإقحام كل الأفكار التي ترتئيها وتهدف لها العولمة ، حيث ان العولمة توغلت بخفية في نشر المضامين وذلك من خلال دمج العديد من المشاهد والحركات والسلوكيات في العديد من الأعمال الدرامية ولعل ما ذكر في رسالة مظاهر العولمة تأكيد لذلك(انتشرت مفاهيم العولمة في العينات بصور متعددة ومتكررة داخل أحداث الدراما وبشكل يعتمد التلاشي والانسيابية والسلاسة في الطرح(***Dissolution***)أي مزج مفاهيم ومظاهر العولمة بأحداث العمل الدرامي بصورة اعتيادية وكأنها غير مقصودة بالوقت أنها مقصودة لتوافر تكراراتها)[١] .

الكومبيوتر الذي بدا يدخل الكثير من المنازل هو وشبكة المعلومات العالمية (الانترنيت) فضح وبشكل طبيعي السلوك الذي تهدف له القطبية الأمريكية ، وقبل أن يدخل هذا السلوك أو اللغة الجديدة كانت هناك جملة من التحضيرات والدراسات

---

(١) عبد الباسط سلمان – مظاهر العولمة في البث الفضائي العربي ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد ٢٠٠٢ ص١٤٤ .

العميقة لتحقيق ما وصل إليه الوضع الحالي من خلال ترويج نمط وطريقة العيش الغربية ونشر وترويج طرق الاستهلاك وإدماجها بالثقافة والترويج للعنف والجريمة وما إلى ذلك من مظاهر خاصة بالعولمة .

توصلت إحدى الدراسات المختصة في ظاهرة العولمة إلى تحديد مجموعة من المظاهر الخاصة بالعولمة وهي المظاهر التي أكدتها الدراسة من انها متوافرة في الأعمال السينمائية والتلفزيونية الأمريكية بشكل واسع وصريح وهذه المظاهر هي[1] تقليص دور الحكومات وتهميشه، تهميش دور الثقافات الأخرى أمام ثقافة العولمة، تغليب القيم المادية على الإنسانية، تأكيد المواطنة العالمية، الترويج للعنف والجريمة، تمجيد طريقة العيش الغربية، التركيز على القطبية الأمريكية، طمس هويات الشعوب، ترويج المنتجات الأمريكية، تأكيد الانبهار بالغرب، ترويج القيم الغربية بوصفها أنموذجا عالمياً أو كقيمة عالمية (***Universal values***)، إشاعة النمط الغربي في الاستهلاك على مستوى العالم، التوسع في الاستخدامات التكنولوجية، تأكيد هيمنة أصحاب رؤوس الأموال، إضعاف القيم السماوية، تمجيد الفردية والأنانية، التلويح بتخلف الأنظمة الحكومية في العالم، تمجيد الشخصيات الأمريكية، إرضاء النزعات والغرائز البشرية، إظهار القوة الأمريكية المتفوقة .

ان هذه المظاهر متوافرة عن قصد مسبق ومدروس في اغلب الأعمال الدرامية الموجهة للأطفال لتحقق المزيد من الأهداف التي تناشد بها الرأسمالية في العالم أو العولمة، فهناك العديد من التكرارات للقيم التي ترومها العولمة في الدراما المخصصة للأطفال وهو تأكيد لزج تلك القيم كي يكون مسموح بها التداول أو التناول أو التعامل أو مشروعة أو مقبولة على اقل تقدير، ومن بين أهم تلك المظاهر نجد العنف ، فالعنف مظهر من المظاهر التي كثيرا ما ناشدته العولمة وذلك لتحقيق كم هائل من المكاسب الاقتصادية التي تترجاها الشركات العملاقة في عملها، فهناك تدابير كبيرة ودقيقة للغاية تقوم بها تلك الشركات لتامين تسويق إنتاجها، بحكم ان هناك إدارة ناجحة لتلك الشركات، فنرى أنها تعتمد الدراسات الاستطلاعية في ضخ إنتاجها الاستهلاكي

(١) المصدر نفسه ص ٣٦، ٣٧ .

لتحقيق الربح، ان الشركات تعتمد دراسات الجدوى والاستطلاعات الدقيقة على المستهلكين قبل ان تضخ الإنتاج ، لذلك هي حريصة كل الحرص بان تقدم منتوج يتقبله المستهلك، فتستغل عواطفه وغرائزه لتمشية عملها وتدرس كل أوضاعه المادية والنفسية وغيرها لتؤمن أرباحها، ومن ثم تنسق على أعلى المستويات لتنفيذ برامجها الاستهلاكية ليتحقق النجاح لها، لذا نرى ان من هذه الشركات ممن تقدم قروض مالية للحكومات ومن ثم تسوق وتستثمر تلك الحكومات وفق ما ترتئيه، وذلك بحكم القدرات المالية الهائلة، والنتيجة ان المستهلك الفرد هو الضحية أولا وأخيرا، ان هذه الشركات العملاقة تتعامل بمبالغ خيالية، لدرجة ان هذه المبالغ تصل في بعض الأحيان إلى أرقام تتفوق أرقام ميزانيات دول كبيرة، وهدف هذه الشركات الأول والأساس هو المادة، ومهما تطلب الأمر فان الغاية هو المكسب المادي لها، بمعنى أنها تفعل ما تريد لكي تنجح ولها إمكانيات تفوق إمكانيات بعض الدول، لذا فإنها حين تخطط لا يقف أمامها من ينادي بالفضيلة وينبذ الرذيلة، فمهما تكن قدرة المنادي لايستطيع ان يصمد أو يحقق أي شيء ينافي أو يعارض توجهات تلك الشركات، فهي إخطبوط عملاق يستطيع ان يبتلع العديد أو الكثير ممن يقفون أمامه، فيفعل هذا الإخطبوط ما يشاء ليطرح ما يشاء كي يحقق المكسب الذي يتأمله، ومن أهم تلك الأفعال ان يكون المستهلك تحت رحمته، ليكون أشبه بالمدمن الذي يقدم على المخدرات بقرار ذاته ودون ان يرغمه احد على الإقدام للمخدرات ، رغم ان المخدرات مضرة للصحة ، والعنف واحد من الأمور التي يمكن ان تجعل من المتلقي مدمن على مخدرات العولمة أو مخدرات الشركات العملاقة ، انه فخ صنع بتقنيات هائلة وبإمكانيات عملاقة لايمكن تجنبه إلا بصعوبة بالغة .

هناك العديد من الدراسات المتخصصة في ظاهرة العولمة تشير وتؤكد ان العولمة إنما هي ليس وليدة صدفة و تؤكد إنها حالة جاءت ليس كتحصيل حاصل و لابد من التماشي معها لأنها ولدت نتيجة ظروف حتمية جراء التقدم والتطور، ففرنسا ومنذ الثمانينات من القرن الفائت شعرت بخطورة العولمة التي تقوم بها الولايات المتحدة الأمريكية إزاء الغزو الثقافي الذي حققه الفيلم الأمريكي وهو الأمر الذي جعل الكثير من المثقفين الفرنسيين يتداركون الخطورة الكبيرة القادمة محاولين التصدي لها بكل الأشكال والسبل، إلا انه وعلى ما يبدو إن الزخم القادم من الولايات المتحدة الأمريكية اكبر مما

تتوقعه تلك الطبقات المثقفة، حيث إن كثير من التقارير تشير إلى الثقافة الأمريكية غزت فرنسا كالفيلم الأمريكي الذي تفاقم بغزوه لحدود واسعة وبالغة التصور، ولعل ما يؤكد ذلك ما أعربته النجمة السينمائية الفرنسية (صوفي مارسو) في موضوع نشر في مجلة الجيل[1] من "إنها سئمت الأعمال الفرنسية المملة التي تتناول دائما موضوع واحد وتتناول فكرة واحدة رئيسية ذات إيقاع بارد لا يحفز المتلقي في الاستمرار في المتابعة"، في الواقع إن ما قالته النجمة الفرنسية إنما هو دليل كاف لتردي الإنتاج السينمائي أمام الإنتاج السينمائي الأمريكي الذي حقق لها أرباح خيالية وشهرة ونجومية أوسع، وهو تأكيد في الوقت ذاته على القدرة الواسعة للفلم الأمريكي في الهيمنة على السوق العالمية و على التفوق الكمي والنوعي الذي يتمتع به .

لعل ما ورد فيه نوع من التحيز أو الدعاية للسينما والإعلام الأمريكي، إلا إن الواقع هو امرّ بكثير مما قد يتصوره الفرد في التحيز أو الدعاية ، ذلك من خلال النتائج التي تشير إلى الخطورة المتبلورة جراء الإعلام الأمريكي الخطير الذي أصبح أشبه بالإخطبوط المتعدد الأيدي ، ففرنسا التي تمتلك قدرة إنتاجية بالغة في الإعلام تتعرض لهذه الهجمة الإعلامية وتعرب عن مخاوفها إزاءها فكيف هو الحال مع دول لا تملك من الإنتاج ربع ما تنتجه فرنسا مثل دول العالم الثالث أو دول البلاد العربية (يشتد ويحتدم الصراع حول تدفق الإنتاج السمعي – البصري حتى بين الولايات المتحدة الأمريكية والدول الغربية المتطورة، فرنسا خاصة. يكفي ان نتذكر رد الفعل الفرنسي عند إقامة ديزني لاند في فرنسا)[2].

الإنتاج الأمريكي السينمائي والتلفزيوني استطاع أن يغزو الكثير من العقول البشرية في كافة أرجاء المعمورة بأن يحقق الكثير من الانعكاسات الفكرية على المتلقين[3]، ولعل الطفل باعتباره متلقي وما يحمله من براءة وشفافية في ان يتعلق بمزيد من القيم والمبادئ الجديدة وبسرعة تفوق سرعة الكبير في التعلم كان من أول الأهداف التي ناشدتها

(١) مجلة الجيل العدد ٦ حزيران ١٩٩٩ ص٩٨

(٢) أديب خضور – سوسولوجيا الترفيه في التلفزيون، دمشق ، المؤلف ، المكتبة الإعلامية ١٩٩٧ ص٢٥ .

(٣) انظر نسمة احمد البطريق –التلفزيون والمجتمع، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩ .

العولمة، حيث إن الطفل وما يحمل من قدرة في الالتقاط تهجن وبسرعة شديدة في الثقافة الأمريكية حتى أصبح في كثير من الأحيان يتصرف دون وعي أو قصد بتصرفات غريبة، ففي أمريكا على سبيل المثال ظهرت مزيد من الجرائم نفذها الطفل من خلال مشاهداته للجرائم التي تظهر على الشاشة وبحكم ما تدعو إليه العولمة في الترويج للعنف والجريمة(١) فالعولمة تمهد للعنف وهذا الأمر ذكر في العديد من المصادر (ان العولمة في طبيعة ثقافتها تمهد للعنف من خلال إقامة ثقافة جديدة تبشر بنشأة أجيال كاملة تؤمن بالعنف كأسلوب حياة، وكظاهرة عادية وطبيعية)(٢)، وهناك ظواهر عديدة في الاستهلاك على طريقة النمط الغربي نجدها اليوم متأصلة في الطفل العربي وهو الأمر الذي يدعو في الواقع إلى التمعن في العديد من الأمور والقضايا التربوية إزاء الطفل العربي الذي أصبح أسير ثقافة مجبر عليها جراء دور التلفزيون الذي يرفده بالمزيد من الأفكار والمضامين التي تدعوها العولمة .

من هنا كان لزاما أن تكون هناك دراسات تهتم بالأسرة المربية للطفل ودراسات لبيئة الطفل العربي الفكرية بغية حمايته ومنعه من كل خطر قد يتسرب إليه، وتحديدا من التلفزيون الذي يلعب دور أساس في حياة الطفل، حيث لابد من متابعة الطفل متابعة دقيقة وحساسة إزاء ما يشاهد الطفل، وذلك لخطورة ما قد يصل إليه الطفل العربي من افتراض واقعي جراء الدراما التلفزيونية الموجهة له والتي قد تدخله في متاهات مظلمة فهو في متابعته وتعلق لدراما التلفزيون المتعولمة ،وقد أكد ذلك الدكتور فتحي في دراسته (المضامين التلفزيونية الموجهة إلى الأطفال ومسألة العنف والانحراف) حيث يشير (تؤثر التلفزة بطريقة غير مباشرة على انحراف الأطفال وذلك من خلال اكتساب سلوكيات عنيفة، أو التأثير على النمو الذهني للطفل أو على مردودية العمل المدرسي، أو في فقدان الفرص لتعلم مهارات وخبرات اجتماعية إيجابية وتعويضها بقيم سلبية مستوحاة من المضامين التلفزية)(٣)، حيث لوحظ في المدة الأخيرة إن الكثير من الأطفال العرب باتوا

---

(1) American Academy of pediatrics, Children .Adolescents and Television .I .n. pediatrics, Vol .107Feb. P.423 - 426.

(٢) حسين كامل بهاء الدين ، تحديات العولمة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ٢٠٠٠ ص١٥٠ .

(٣) فتحي التورزي – المضامين التلفزيونية الموجهة إلى الأطفال ومسالة العنف والانحراف، مجلة الإذاعات العربية ، تونس عدد١ـسنة ٢٠٠٢ ص١٠٦ .

يتصرفون على النهج الذي يصوره التلفزيون لهم، في اختيار الملبس أو في استخدام العديد من المفردات اللغوية أو في اقتناء الألعاب التي يفضلوها أو في اختيار الطعام والشرب. . . . الخ[1] [2]، وبما إن التلفزيون هو رهن الإنتاج الغربي كان النهج الذي ينتهجه الطفل العربي نهجا يتوافق وأفكار العولمة ، فقد ذكرنا ان الإنتاج الأمريكي امتد إلى حدود بالغة في النجاح والدليل على ذلك هو الانتشار الذي حققه الإنتاج الأمريكي في العالم والسيطرة على السوق من خلال الأعمال السينمائية والتلفزيونية التي غزت كل دور العرض السينمائية وغزت اغلب القنوات والمحطات التلفزيونية في العالم فهناك العديد من القنوات العربية بدأت بتقليد القنوات الأمريكية وبدأت تنتهج النهج المتبع في تلك القنوات ، وقد حظيت تلك القنوات بمتابعة واهتمام من الأطفال وقد أكدت ذلك دراسة تقدمت بها الدكتورة هبة الله بهجت السمري (سلوك الاستماع والمشاهدة للبرامج الموجهة إلى الأطفال) حيث تذكر في دراستها (يتابع الأطفال برامجهم من خلال مختلف القنوات المحلية والعربية والخاصة ، لكن القنوات العربية الخاصة تأتى في مقدمة القنوات التي يتابع من خلالها الطفل برامجه .ويقول الأطفال ان برامج تلك القنوات تتوافر بها عناصر الجذب والإبهار، والمعلومة تقدم من خلال الحركة والفعل لا من خلال قالب الحديث المباشر، كما حظيت القنوات المخصصة للأطفال مثل قناة(***Universal values***) وديزني باهتمام ملحوظ من قبل الأطفال)[3] .

هناك إحصائيات في كتاب نسمة البطريق (التلفزيون والمجتمع)[4] تؤكد إن النسبة الكبيرة من المشاهدين في جمهورية مصر العربية تفضل مشاهدة الفلم الأجنبي على الكثير من البرامج وان الأطفال يفضلون أفلام الكارتون على البرامج الأخرى، والواقع إن

---

(١) هـيلدت . ت . هيملويت وا . ن . اوبنهايم وباميلا فينس – التلفزيون والطفل، ترجمة احمد سعيد عبد الحلـيم ومحمـود شـكري العـدوي ، مـراجعة سـعد لبيب ،القاهرة ،مؤسسة سجل العرب ،١٩٦٧ ، ص٦١

(٢) انظر التقرير الإحصائي السنوي، العدد الثامن ٢٠٠٢ ، القاهرة، المجلس العربي للطفولة والتنمية ص٣٠.

(٣) هبة الله بهجت السمري ـ سلوك الاستماع والمشاهدة للبرامج الموجهة إلى الأطفال، مجلة الإذاعات العربية عدد١ـسنة ٢٠٠٢ ص١٢٩ .

(٤) نـسمة احمـد البطـريق، التلفـزيون والمجـتمع، القاهـرة، الهيـئة المـصرية العامـة للكتاب، ١٩٩٩ ص١٢٥ .

اغلب الأفلام الأجنبية وأفلام الكارتون إنما هي أمريكية أو مؤمركة، فغزارة الإنتاج الأمريكي المتفوقة من حيث الكم والنوع سيطرت وبشكل لا يقبل الشك على العديد من القنوت التلفزيونية المحلية والفضائية وقاد في الوقت ذاته إلى أن تتأثر العديد من الجهات الإنتاجية غير الأمريكية بالنجاح الذي تحقق جراء الإنتاج الأمريكي، لذا سارت العديد من تلك الجهات الإنتاجية على الطريق الذي يسير عليه الإنتاج الأمريكي متأملة النجاح الذي حققه الإنتاج الأمريكي وهو الأمر الذي جعل تلك الجهات تنتهج نهج مواضيع وأفكار الإنتاج الأمريكي حتى أصبح الإنتاج وان لم يكن منتج في أمريكا متامركا بشكل أو بآخر ومما تجدر الملاحظة على الدراما العربية إنها غالباً ما تميل إلى تناول موضوعات مشابهة لموضوعات الأعمال الأجنبية بغية تحقيق النجاح الذي حققته الدراما الأجنبية الأمر الذي يجعل من الدراما العربية تحمل مضامين مشابهة لمضامين الدراما الأجنبية وهو مما ينعكس عبر كثير من الإيديولوجيات الفكرية في المشاهد العربي(١).

في كتاب الدكتور أديب خضور (سوسيولوجيا الترفيه في التلفزيون) تأكيد صريح على البرامج الأمريكية المخصصة للأطفال ودورها في نشر المفاهيم والأفكار السياسية الأمريكية فهناك إشارة واضحة لدور (والت ديزني) في تحقيق المكاسب السياسية للحكومة الأمريكية من خلال نشر كل الأفكار الرأسمالية التي تدعـوها الإدارة الأمريكية لتحـقيق القطبية الأمريكية في العالم ،(ليست أعمال والت ديزني تسلية صرفة بل هي تعليم وسياسة وأيديولوجيا ، وهذا ما أبرزته الدراسات السوسولوجية الأمريكية الجادة)(٢).

لقد حلل الباحثان الأمريكيان (أريل دورفمان) و (ارماند ماتيلارت) أعمال والت ديزني في سياقها الكلي ، الذي يقدم " عالما ليس فيه صراع اجتماعي ... عالما مليئا بالسعادة "وقد كتب ماتيلارت : "تمثل الطفلية الخيالية التي تخصص بها ديزني اليوتوبيا السياسية لطبقة ما ، ففي كل الهزليات يستخدم ديزني الحيوانية والصبيانية والبراءة لتغطية النسيج المتشابك من المصالح الذي يؤلف نظاما محتوما من الوجهة الاجتماعية

---

(١) انظر: محمد شاكر محمود، دور التخطيط التلفزيوني الوطني، رسالة ماجستير (غ م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٩، ص ٧٤.

(٢) أديـب خـضور – سوسـولوجيا الترفـيه فـي التلفـزيون، دمـشق، المؤلـف، المكتـبة الإعلامـية ١٩٩٧ ص٢٦ .

والتاريخية متجسدا في الواقع الملموس ، أي إمبريالية أمريكا الشمالية "[1] وأظهرت تحليلات دورفمان وماتيلارت لمجلات "دونالد دوك" أن بطلها إمبريالي ـ عنصري ـ استعماري .

إن السلوك المستخدم في تحقيق مفهوم العولمة اتخذ التلفزيون وسيلة مهمة للانتشار فالتلفزيون بحكم سرعة انتشاره وسهولة استخدامه والمتعة التي يحملها والمصداقية المتصورة فيه ، لا بد أن يكون هو الأهم من بين تلك الوسائل ، ان هذا الأمر قاد المنتفعين من العولمة إلى التفنن في طرح أفكار العولمة في التلفزيون بشكل غير مباشر ودقيق وممتع لزرع الأمان والثقة في المتلقي العربي أو غير العربي بجرفه نحو الضفة الجديدة التي تسعى الجهات المنتفعة من العولمة لإيصاله أليها .

مع انتشار دراما التلفزيون بدء المجتمع العربي بخطواته نحو ذلك الانجراف ، وقد استطاع البث الفضائي ان يوسع ذلك الانتشار لأنه أسرع وأوضح وأسهل وأيسر فهماً ، وفي الوقت نفسه هو خال من مراحل الترشيح ((الفلترة)) أي ان البث الفضائي قد يُستَقبَل بشكل مباشر دونً حذف أو إضافة فهو خال من المونتاج ، ورقابة غير المراسل مقارنتاً بالقنوات المحلية التي تخضع إلى رقابة شديدة فيً بعض الأحيان[2] .

ان البث الفضائي يقدم العديد من البرامج والأعمال الدرامية ، والأعمال الدرامية هي الأكثر تأثيراً في المتلقي لواقعيتها أو لاقترابها بحكم إنها أعمال ترى نفسها واقعية وجذابة وقريبة من الموضوعية ، الأمر الذي جعل الدراما أكثر اهميتاً في نظر الجمهور مما دعا المنتجين إلى دعمها مالياً لأنها ستعود عليهم بمردود مالي .

الدراما تحتاج إلى أموال هائلة كي تكون مؤثرة ومنتشرة بشكل كبير حيث ان غزارة إنتاج الدراما تحتاج إلى أموال طائلة فما ورد في المصادر يتبين ان غزارة الإنتاج الدرامي تبرز في الولايات المتحدة الأمريكية بحكم قدرتها على الإنفاق في إنتاج تلك الأعمال ، من هنا لم تتمكن أوربا بكاملها أن تنتج ربع إنتاج الولايات المتحدة الأمر الذي دعي كل قنوات البث العالمية وليس العربية فقط إلى أن تستعين بالإنتاج الأمريكي لتؤمن استمرار

---

(١) شيللر ، هلبرت ـ المتلاعبون بالعقول ، ترجمة عبدا لسلام رضوان ، الكويت ، عالم المعرفة١٠٦ ، الدار الدولية للنشر والتوزيع ١٩٩٠ ، ص١٣١ .

(٢) انظر عبد الباسط سلمان – مظاهر العولمة في البث الفضائي العربي ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد٢٠٠٢ ص٣٨ .

البث وتشبع رغبات المتلقي فالمتلقي دائم البحث عن الأفضل والأحداث والأمتع، الواقع أن غزارة الإنتاج التي تتمتع بها أمريكا اكسبها التقنية العالية والخبرة في الإنتاج ليكون إنتاجها هو الأفضل والأمتع والأحدث، وهذا الأمر قاد الجهات المنتجة في العالم إلى تقليد الإنتاج الأمريكي الممتع والحديث والمفضل فهو أنموذجا يستعان به في إنتاج أي عمل جديد تنتجه الجهات المنتجة خارج أمريكا، أي إن الأساليب الإنتاجية والأفكار والموضوعات التي تطرحها الأعمال الأمريكية أصبحت تقليداً لكل الجهات المنتجة الأخرى لضمان نجاحها وتسويقها .

هنا سيقوم المؤلف بتحليل نموذج يبين الدور الإخراجي في خلق التأثيرات بالأطفال

عنوان العمل: تيمون وبومبا (مسلسل كارتوني للأطفال)

(***Timon & Pumbbaa***)

Produced by Walt Disney -TV Animation

Directed by Tony Carig &Roberts Cannaway

Story board by Cynthia Perovic –Mark Swan & Wendell Washer

Story editor Roberts cannaway

Music by Stephen James Taylor

Main title theme Elton John

عناوين حلقات المسلسل التي تم تحليلها

Isle of manhood

Bumble in the jungle –plus: Beethoven's whiff

Beetle Romania

Putting on The Brits

اختار المؤلف عمل خاص بالأطفال كان قد عرض من قنوات عربية حيث حلل المؤلف لعمل مسجل من قناة الـ(***mbc***) العربية ، وهذا العمل ببساطته التي لا تلفت النظر قد حمل موضوعات مثيرة ، حيث تناول العديد من الأفكار والتوجهات التي تقود الطفل ان ينغمس بالعولمة ومن دون ان يشعر ، حيث ان هذا العمل بالواقع قد تناول الحيوانات البريئة التي لا يمكن لرب الأسرة ان يشعر بأنها ذات أهداف وأغراض تعرب عن العنف أو العولمة ،كون ان التناول قد أتى بجملة من التوهين أو الانسيابية التي لا

يتحسسها المشاهد العادي ، لذا فان المؤلف سيسلط الضوء على بعض الحلقات من هذا العمل الكارتوني الخاص بالأطفال مبينا فيه كل الأمور المتعلقة بالأفكار والتوجهات الخاصة التي تناشد العنف أو العولمة .

تناول العمل موضوع خنـزير اسمه بومبا مع صديقه المرافق له تيمون ، العمل يستعرض جملة من المواقف الطريفة التي كثيرا ما تضحك المتلقي ويرغبها الأطفال ، وهذا الأمر كثيرا ما يحقق استقطاب للمتلقين ، إلا ان العمل وضمن جملة من المواقف أو المشاهد التي تناولها طرح العديد من القضايا التي لا يمكن وان تتواءم مع التوجهات التربوية النافعة للطفل ، حيث كان العمل قد تناول جملة من المواقف التي تشجع الطفل على العنف الذي كثيرا ما نادت به العولمة، فهناك الكثير من المشاهد الخاصة بالتحطيم والتكسير وخصوصا مشاهد تحطيم وتكسير الآلات الموسيقية عندما قامت الحيوانات بالعزف على تلك الآلات الموسيقية ، فالعمل كان قد تناول في حلقة (***Bumble in the jungle –plus: Beethoven's whiff***) سيمفونية معروفة لبيتهوفن (القدر) وبأسلوب ساخر، إلا ان المشاهد عبرت عن العنف في تحطيم كل الآلات الموسيقية المستخدمة في العزف وهذا الأمر في الواقع هو كثيرا ما يتردد قي الأعمال الكارتونية التي غالبا ما تظهر العديد من الأشياء من أمتعة وآوني وأغراض ثمينة تظهر وهي تتحطم أو تتلف بصورة مضحكة ومشجعة، وعلى ما يبدو ان الهدف من هذا الحال هو التشجيع على الاستهلاك بشكل أو بآخر، أيضا العمل كان قد تناول الهيمنة الأمريكية من خلال المشاهد التي تعبر عن دور الشخصيات الأمريكية وهيمنتها على مجرى أحداث العمل ، فهناك العديد من المواقف التي تظهر في العمل كانت ترتهن دوما بظهور ملك الغابة الذي يفصل الأحداث، العمل على سبيل المثال كان قد اختتم أو انتهى بظهور الملك الذي هو الأسد وذلك بان تكون المكانة للملك في إنهاء وحسم الأمور، فهناك مشاهد عبث ومطاردات عنيفة لا تنتهي في العمل إلا بتدخل الأسد الذي تهابه كل الحيوانات فيفصل الموقف، والملك هنا مرتبط ارتباط شكلي وضمني بالأسد الملك (***Lion King's***)، ذلك العمل الكارتوني المشهور الذي حقق أرباح خيالية وشهرة واسعة للغاية ، حيث ان هذا الفيلم الكارتوني عبر بكل صراحة عن هيمنة أمريكا على العالم من خلال هيمنة الأسد على الغابة ، حيث صور هذا العمل العالم على شكل

غابة وصور أيضا أمريكا على أنها الأسد في هذه الغابة ،وكون ان الملك هو تجسيد لأمريكا المرتسمة بالأسد فقد ظهر الأسد في العينة على هذا الأساس ، ومن الجدير بالذكر ان هذا العمل هو بالأساس مشتق من الفلم الكارتوني (***Lion King's***) لأنه كثيرا ما ظهرت هذه المفردة في العمل التي تشير إلى الملك الأسد ، والفيلم بالأساس يؤكد على ما ذكر من هيمنة أمريكا على العالم عبر هيمنة الأسد وسيطرته التامة على الغابة .

لقد تناول العمل العديد من المشاهد التي أعربت عن العنف والقوة، فهناك تأكيد واضح للعنف من خلال استخدام القوة الجسمانية العنيفة في حسم الأمور وهناك العديد من الاستخدامات التي تناشد العنف في العمل، فبالإضافة إلى استخدام القوة الجسمانية هناك تأكيد صريح لاستخدام الأسلحة العسكرية، فكثير من المشاهد بالعمل استعرضت الصورايخ العسكرية وكثير من المشاهد في العمل استخدمت المدافع الثقيلة خصوصا في الحلقة التي تناولت موضوع الحدود وجواز السفر، حيث استخدمت العديد من الوسائل العسكرية أو الوسائل العنيفة التي أظهرت حجم كبير للعنف، لقد استعرض العمل الدور الذي يحققه الجندي في قمع الموقف الإنساني، ففي مشهد لمحاولة المرور عبر الحدود بين العمل من الدور الذي يعبث به الجندي في الموقف الإنساني من خلال المطالبة بوثائق السفر للمرور، أيضا هناك استخدام صريح للموسيقى التصويرية التي تعرب عن العنف بكل أشكاله، فالموسيقى كثيرا ما تضمنت العديد من الاستخدامات الخاصة بالمؤثرات الصوتية العنيفة والتي تتمثل بأنواع عديدة لأصوات الأسلحة الفتاكة أو المعدات الثقيلة أو الاستخدامات المشابهة ، الواقع ان العنف كثيرا ما ناشدت به العولمة وهو الأمر الذي يؤكد ما ذهب إليه المؤلف في نشر الأفكار العولمية .

لقد تناول العمل موضوع يبدو خفي وغير ملموس بأغلب الأحيان ، وهو موضوع الابتعاد عن القيم السماوية وذلك من خلال التأكيد على القيم التي لا تتواءم مع ما تناديه القيم السماوية من حسن الأخلاق والفضيلة والنبل ، ففي العمل العديد من المشاهد التي تؤكد الإغواء والرشوة والاقتراب من الغرائز البشرية ، لقد وجدت العديد من المشاهد الواضحة والصريحة التي تحث على دور المرأة المغرية في قضاء الحاجات أو الرشوة أو حسم المواقف ،فقد كان العمل جمع العديد من المشاهد التي تؤكد الإغراء عبر التعري أو عبر الأجساد النسائية ،حيث هناك مشاهد كثيرة تناولت المرأة المغرية وخصوصا في مشهد

إغواء الجندي الذي يقف على الحدود والذي لا يرضخ أمام كل القوى ويستسلم أمام المرأة المغرية ، وهناك مشاهد للنساء يظهرن بالمايوه للإغراء ومشاهد أخرى للتأثيرات الجنسية عبر الكعكة التي تظم فتاة شبه متعرية ، وهناك مشاهد أخرى تؤكد التغييب للقيم السماوية من خلال الاستعانة بالعراف أو الاستعانة بالخرافات ، ففي إحدى الحلقات تأكيد واضح على هذه الأمور من خلال تعزيز دور العرافات في إحلال اللعنات أو من خلال الكرات السحرية أو الكرات البلورية ، أيضا هناك أمر مهم في العمل بهذا الجانب ألا وهو موضوع خلق التعاطف مع بومبا الذي هو أساسا من الحيوانات التي حرمها الله سبحانه وتعالى ،فهذا الأمر إنما هو تهميش للقيم السماوية ، من جانب آخر هناك تناول للعمل في قبول الإذلال أو الاهانه، فالعمل قد بين ان التنازلات التي يمكن ان يدفع بها بومبا وتيمون يمكن ان ترضي الجندي الذي يقف على الحدود في العبور ، كذلك العمل أكد على مبدأ المحاصرة لتحقيق الأغراض فالعمل يشير بشكل أو بآخر بان هناك أمر مهم للغاية ألا وهو الحصار ،حيث تناول العمل موضوع الحصار الذي يفرض كعقوبة على تيمون وبومبا في حال عدم الموافقة على المطالب أو الشروط ،وهذا الأمر بالواقع إضافة إلى انه يؤكد الإذلال أو الاهانه فانه في ذات الوقت يؤكد أيضا على الهيمنة أو الغطرسة الممكنة في أي وقت ،وكأنه نوع من التهديد للردع أو الارتداد .

لقد بين العمل في طياته العديد من المواقف التي دائما ما تركز على الأفكار العولمية التي تدعوا إلى اللامركزية أو إلى تهميش دور الحكومات وذلك من خلال العديد من الأحداث في مجرى العمل والتي لا تمنح الحكومات دور فعال ، فهناك العديد من المواقف التي أعربت عن الفوضى أو الـلا التزام بالقواعد والأنظمة وهي كثيرا ما تحفز على حالة اللامركزية للحكومات، بل انها كثيرا ما تهدد وتؤكد التمرد أو الانفلات، فالعمل كثيرا ما استعرض الفوضى المتعمدة أو حالة اللا التزام بالقوانين أو الوحشية المفرطة في التعامل اليومي، حيث استعرض العنف أو الفوضى أو الوحشية على أساس أنها المكاسب والانتصارات من خلال استغلال الفرص، وكأن الحياة مبنية على أساس الكسب أو الربح في استغلال الفرص، ان العمل قد بين في كل حلقاته تقريبا حالة الكراهية والنفور والعداء المستمر إما بين تيمون وبومبا أو ما بينهم وبين قطب آخر، لتظهر كل المشاهد على أساس ارتجالي عنيف، بل ان من بين المشاهد ما هو تأكيد على الرجولة من خلال

القوة الجسدية ومن خلال القدرة على حسم الأمور بالقوة، فهناك حلقة بعنوان (**isle of manhood**) تستعرض أحداث لاختبار الرجولة من خلال القدرة على استخدام الأسلحة الفتاكة والقدرة على العمل الحربي العنيف، كاستخدام الأسلحة العسكرية من مدافع وصواريخ وقنابل، وهنا لابد من الإشارة إلى ان العمل كثيرا ما أكد على موضوع الصواريخ الحربية حيث ان العمل في اغلب حلقاته استخدم الأشكال والصور التي تستعرض الصواريخ النووية، بل ان الكارتات التي تطهر عناوين بعض الأحداث أو الحلقات كثيرا ما ضمت في رسوماتها أشكال الصواريخ التي تحيط بالكلمات التي تعرب عن الدلالات في العناوين .

على ضوء التحليل توصل المؤلف إلى النتائج آلاتية :

١ . توافر العنف والأفكار والتوجهات الخاصة لظاهرة العولمة والموجهة للطفل في العينة .

٢ . توافر العديد من القيم والأفكار التي تمهد لنشر العنف وأفكار العولمة للمراحل القادمة .

٣ . اعتماد الكثير من التقنيات الدرامية لبلورة العنف والمضامين الجديدة كأسلوب من الأساليب التي تعتمده العولمة في نشر الانعكاسات الجديدة المؤثرة في الأطفال .

٤ . تغافل العديد من الجهات المسئولة عن الأطفال للتوجهات التي تأتى من البرامج الخاصة بالطفل والدليل على ذلك عرض هذه الجهات المزيد من البرامج المناظرة لعينة البحث للأطفال .

على سبيل التقديم والختام

"هنالك الكثير ممن يمتلكون المحطات التلفزيونية وخصوصا الفضائية يساهمون بقصد أو دون قصد في تحطيم المفاهيم السائدة عند الشعوب من خلال إقحامهم المزيد من المظاهر الغربية وفرضها على المجتمعات بشكل أو بأخر بحجة (الجمهور عاوز كده) ويشاركهم في هذا التحطيم كل من المخرج والسينارست ومن يعمل معهم ، كونهم القادة الفعليين للمجتمعات من خلال قيادتهم للأعمال الفنية ، لذلك فإن الكثير من الأنظمة الدكتاتورية تخشى على كرسي العرش فتهيمن على كافة أنواع ووسائل الإعلام ، بل إنها تنفق ملايين الدولارات على إعلامها الداخلي والخارجي ليقينها بالتأثيرات أو المشاكل التي يمكن ان تسببها السينما أو القنوات التلفزيونية".

لماذا هذا الكتاب ولمن ؟

مع تفاقم أعداد القنوات وزيادة مساحة البث الفضائي العربي تزايدت الحاجة للكوادر العاملة في مجال الكتابة للنصوص ومجال الإنتاج الفيلمي للقنوات ، وهو ما دعا إلى ان تنخرط العديد من الفئات البشرية المختصة وغير المختصة في العمل الفيلمي لتلك القنوات ، فهناك كم هائل ممن لا تتوافر فيهم الشروط اللازمة للعمل في القنوات أو البث الفضائي تربعوا على عرش التخصصات الدقيقة والمهمة في العمل الفيلمي أو البث الفضائي ، وهو ما قاد إلى ان تتردى الكثير من القنوات الفضائية بحكم اللا تخصص ، وبذات الوقت برزت من القنوات الفضائية ما هي متفوقة ومثيرة ومتميزة على الكثير من القنوات الفضائية الاخر لتستحوذ على إعجاب المتلقين .

التميز أو التفوق الذي حصل عند بعض القنوات لم يكن يأتي من فراغ أو من قبيل الصدفة بل هناك كثير من الدواعي والأسباب ما جعلت النتيجة تكون لبعض القنوات دون الأخرى ، والواقع ان حتى التردي لبعض القنوات هو سبب لان تبرز وتظهر القنوات المتدربة أو المنتظمة من حيث أعداد كوادرها المتخصصة ، وكل ذلك على

حساب القنوات المتردية من حيث التنظيم أو التخصص لدى كوادرها لتكون محط مقارنة مع القنوات الجيدة وبالتالي تتفوق عند المقارنة القنوات المتدربة أو المنتظمة على القنوات غير المنتظمة ، فهناك كم كبير من القنوات الفضائية العربية لا تزال لا تدرك أو تعي معنى التخصصات الفنية في العمل الفضائي ولا تعي حجم التطور الذي يمكن ان يحدث لو أنها دربت كوادرها لتكون متخصصة بالعمل .

التفوق الذي نحن بصدده كان أولى دواعيه هو التخطيط والإعداد الجيد للكوادر العاملة وكل ذلك يكمن بحكم التخصص والتدريب والخبرة، فهناك متابعة وتنسيق وتركيز على كل مفاصل العمل في البث الفضائي، واهم من ذلك هو التخصص والخصوصية للعاملين الذين يعملون دون أي تدخل أو تجاهل للعمل الذي يقومون به، والواقع ان من أولى التخصصات المهمة في البث الفضائي هي تلك التخصصات التي تنـتج العمل الفني أو الدرامي الذي هو بالنهاية الهدف المنشود من القناة بحكم انه هو الذي يصل للمتلقين، واهم أولئك العاملين بهذا التخصص السينارست والمخرج ، فهاتين التخصصين من التخصصات الرئيس في البث الفضائي كونهما الأساس لطبيعة المواد التي ستوثر بالمتلقي، وكذلك ان هاتين التخصصين هما الأساس لخلق الكوادر الصحيحة، كون ان كل الأعمال في البث الفضائي تتأسس على هاتين التخصصين ، بما في ذلك التنسيق أو التخطيط أو الإدارة للقناة التلفزيونية أو السينمائية، حيث ان مهندس الإرسال على سبيل المثال ليس له دور مؤثر على المتلقي، وكذلك هو الحال مع الفنيين الآخرين في البث من كهربائيين أو عاملين في الفيديو أو محاسبين أو موظفي خدمات أو ما إلى ذلك من المهن التي يمكن الحصول عليها بسهولة وبساطة بحكم انها مهن متوافرة كثيرا في المجتمعات أو الحياة اليومية ، على العكس من تخصصات السيناريو أو الإخراج أو التخصصات المرتبطة والمساعدة لها .

اغلب العاملين في مجال الإنتاج التلفزيوني بالقنوات الفضائية المتميزة هم ممن تدربوا وتمرسوا على العمل في القنوات الفضائية ، ناهيك عن ان اغلب هذه النخبة هم ممن درسوا وتخرجوا من كليات أو معاهد ومراكز متخصصة في الإنتاج التلفزيوني ، لذلك يبرز تفوق وتميز في العمل عبر هذه النخبة المتمرسة بالمقارنة مع عمل اقرأنهم غير المتدربين أو غير المتمرسين ، هنا تظهر إشكالية القنوات غير المتميزة فهي بأغلب الأحيان لا

تستقطب المتلقين، فهذه القنوات لديها الرغبة بان تحقق المزيد من التفوق والتميز ببثها بل وإنها تحلم بان تناطح القنوات العالمية ، لكن يبقى الطموح مغاير بأغلب الأحيان للواقع، وهذا لا يعني ان هذه القنوات عليها الركوع أو الخنوع للحال كما هو، لتغلق بثها وتستجيب للفشل الذي حل بها بعد ان أنفقت ملايين الدولارات لتحقيق البث، بل ان هناك رأي أو حل آخر . . . . . ؟

بالتأكيد ان لديها المزيد من الفرص لكي تحقق ما تحلم أو ما تطمح له ، ولكن ؟ !!! .

التجارب العديدة للعمل الفني تشير إلى ان كم هائل من الحلول الناجعة من شانها ان تقلب الحال وتجعل من أي قناة ناجحة لو إنها اعتمدت الحكمة ، من خلال التوسم بالتخصصات الدقيقة وتدريبه وتوعيتها للعمل كي تكون مؤهلة ، بمعنى ان العمل يمكن ان يكون ناجح في حال توافر من هو متخصص ليسهم ويعمل على تطوير الممارسين أو المشتركين في العملية الإنتاجية ، ان الفن هو بالأساس هو وليد تراكمات ان لم يكن أساسا محاكاة للعديد من التجارب حسب ما جاء في العديد من الآراء في الفن[1]، حيث يمكن الاستفادة من المتخصصين في بلورة إمكانيات ممن هم غير متخصص ليكونوا متخصصين مع مرور الزمن واستمرار التجربة، فاغلب الكبار من الفنانين تتلمذوا على يد أساتذة سبقوهم في التجربة، ومن بعد ذلك تطور فنهم وأصبحوا في عداد المتخصصين في العمل الفني .

في البث الفضائي الأمر هذا يمكن ان يطبق ويتحول إلى حقيقة في حال تبنيها ، هناك كم كبير من المختصين في الحرفة الفنية يمكن الاستعانة بهم لتطوير أو خلق كوادر تجيد العمل في البث الفضائي ، وهنا لابد من التأكيد على ان من يطور العمل هم ممن لهم الخبرة والقدرة على الإبداع والخلق في مجال العمل التلفزيوني ، وأيضا هنا لابد من التأكيد على ان ليس كل من له خدمة في العمل التلفزيوني هو مؤهل لان يطور العمل بل بالعكس لربما يكون هو الفيروس الذي يسبب المرض في الجسد ، فهناك المزيد ممن يعملون في الإنتاج التلفزيوني ممن لم يبدعوا خلال مسيرتهم الطويلة في الإنتاج التلفزيوني

---

(١) انظر هيغل ، الفن الرومانسي ، ترجمة جورج طرابيشي ، بيروت ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٧٩ .

بل كانوا عقبات أمام المبدعين في الإنتاج التلفزيوني[1]، إن هذا الأمر لابد ان يقترن بالعديد من المعايير والدراسات التخصصية لإرساء نتائج دقيقة في تحديد من هو ملائم لان يعكس التجربة الناجحة في العمل التلفزيوني ممن هو غير ملائم لهذا العمل .

هناك العديد من الكوادر انخرطت في العمل بالبث الفضائي وضمن كم كبير من المفاصل المتعددة في البث، كإدارة العاملين أو الحسابات أو إدارة الشعبة الهندسية أو إدارة النقل والاتصال أو إدارة الكهرباء والتكييف لا تشكل عقبة في حال رغبتها الانفصال عن العمل ، بحكم ان هذه التخصصات يمكن الاستعاضة عنها من أي مؤسسات أخرى تشمل على هذه التخصصات ، إلا ان التخصصات في الإنتاج هي العائق الفعلي في حال عدم توافرها كالمصممين للكرافيك أو مهندسي الصوت أو المصورين أو المساعدين في الإنتاج والإخراج أو المقطعين الصوريين أو ما إلى ذلك من تخصصات في صلب الإنتاج التلفزيوني، والاهم من ذلك كله هما المخرج والسينارست اللذان يشكلان اللبنة الأساس لأي إنتاج ناهيك عن ان المخرج هو القائد العام لكل أولئك الذين ذكروا بما فيهم الإداريين[2] والمهندسين في الشعبة الهندسية أو ما إلى ذلك ممن تم ذكرهم، وذلك لخلق إنتاج متميز، إلا إننا نرى هذا الأمر لربما يكون غير ملائم أيضا مع القنوات التي لا تعتمد التقاليد المتعارف عليها والتي تأتي بمخرجين وكتاب سيناريو غير موائمين للعمل أو غير مناسبين ، الأمر الذي يجعل سيطرة الإدارة أهون من ان تكون الإدارة تحت رحمة مخرجين غير متخصصين، فهم أيضا قد تم إقحامهم بالعمل الإنتاجي دون أي تخصص أو أي جدوى عبر الوساطات والطائفيات والرشاوى والعلاقات الشخصية وكأنه إسقاط فرض .

---

(١) بحكم التجارب التي مر بها مؤلف الكتاب ، يروي بعض الحقائق التي شاهدها أمام عينه في القنوات التلفزيونية في نهاية التقديمة .

(٢) الحقيقة ان حتى المدير للقناة يفترض ان يكون لخدمة المخرج ، فقد وجدت الإدارة لخدمة الفن، إلا ان بعض القنوات التلفزيونية في البلدان النامية تعمل على العكس من هذا المبدأ فهي تعمل على مبدأ الفن في خدمة الإدارة، لذلك نجد ان المبدعين تحت رحمة الإداريين، ومن ثم نرى ان المبدعين إما مركونين أو مبعدين، وبالنتيجة تكون هذه القنوات في مستويات متدنية جدا .

لهذه الأسباب وجد مؤلف هذا الكتاب ان تكون هناك جدوى لمعرفة المزيد من التفاصيل في العمل وتقاليده وبيان الأهمية لكل المتخصصين للأدوار التي يقومون بها في عملهم، ومن هنا يرى المؤلف بان هذا مساعد لكل من يريد ان يعمل في مجال التلفزيون والسينما كي يتطلع على المزيد من التفاصيل أو التقاليد الواجب تعاملها في معتركات العمل الفني سواء في التلفزيون أم في السينما وذلك كي يمكن ان تكون هناك دوافع أو أسباب للنجاح في العمل وخصوصا للقنوات الفضائية التي غصت الأثير وجعلته متخم بأنواع وأشكال كثيرة ، إذن هناك دعوة لمن يرغب بتطوير إمكاناته بان يتطلع على المزيد من التجارب والحقائق للكثير من التراكمات العملية والنظرية .

ملاحظة مهمة جدا :(مشاهدات واقعية لإدارة بعض القنوات في الدول النامية ، هناك من الإداريين ممن تسلقوا لإدارة التلفزيون بحكم العلاقات الشخصية أو بحكم الإيديولوجيات المهيمنة على أنظمة الحكم في البلاد العربية أو البلدان النامية ، أو بحكم صلات التقارب العشائرية أو الطائفية، أولئك الإداريين عثوّا فسادا في العديد من القنوات وجعلوها في أدنى المستويات بحكم إن ولائهم ليس للفن أو للعمل الإبداعي في القنوات التلفزيونية، بل ولائهم لمن جعلهم يتبوءون هذه المناصب العليا في القنوات الفضائية ، لذلك فهم أعداء لكل مبدع يتفوق عليهم بالخبرة أو بالإبداع، فيحاصروه إداريا إن لم يطردوه كما حدث في قناة العراق الفضائية عندما كان يطرد مديرها ما يشاء من المخرجين ويأتي بأقاربه وأصدقائه ممن هم غير متخصصين ليعملوا بالقناة بدلا عن المتخصصين حتى أصبحت قناة العراق الفضائية واحدة من أسوء القنوات الفضائية في تاريخ عالم التلفزيون، وبالنتيجة هيمنت العديد من القنوات الموفدة واستقطبت المشاهدين العراقيين، ومن ثم انتعشت الثقافة الوافدة على حساب غفلة القنوات الفضائية التي لم تدرك لغاية الآن التخصص ودوره في تحقيق الهدف المنشود من تأسيس القناة، لذا فان من أولى الدواعي أو الأسباب التي من شانها أن ترتقي بالعمل الفضائي هو اختيار التخصص الصحيح للإدارة في القناة، وخصوصا الرأس، كون ان ذلك التخصص سيترتب عليه أن يأتي بتخصصات مناسبة ومن ثم ستكون القناة بعيدة كل البعد عن العمل غير المتقن . . .)

المصادر

١ـ سيرجي ايزنشتاين: مذكرات مخرج سينمائي؛ ترجمة أنور المشري، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ١٩٦٣ .

٢ـ سد فيلد: السيناريو، ترجمة سامي محمد، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر١٩٨٩ .

٣ـ محمود الموسوي: رؤية قرآنية في الإعلام والثقافة، مجلة البصائر العدد٣١، سنة ٢٠٠٤، بيروت، الفلاح للنشر والتوزيع .

٤ـ أديب خضور: سوسولوجيا الترفيه في التلفزيون، دمشق، المؤلف، المكتبة الإعلامية ١٩٩٧ .

٥ـ علي سيد محمد رضا: تدفق البرامج من الخارج في تلفزيون ج م ع، رسالة ماجستير، كلية الإعلام، جامعة القاهرة، ١٩٧٩ .

٦ـ ريجارد شيكل: مستقبل السينما، ترجمة ريم ناصر عبد الغن، الثقافة الأجنبية، العدد الأول، بغداد ١٩٨٦ .

٧ـ جون هوارد لوسون: الفيلم في معركة الأفكار، ترجمة: سعد نديم، دار الكتاب العربي، ب ت

٨ـ زكي الجابر: دراسة استجابة الأسرة العراقية لبرامج تلفزيون بغداد، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٦٨ .

٩ـ سعد لبيب: دراسات في العمل التلفزيوني العربي، بغداد، مركز التوثيق الإعلامي لدول الخليج العربي، ١٩٨٤ .

١٠ـ احمد كامل مرسي ومجدي وهبة: معجم الفن السينمائي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣ .

١١ـ مجلة المنتدى الشامي السينمائي: موقع على الانترنت، ب ت.

١٢ـ اندرو بوكانان: صناعة الأفلام، ترجمة احمد الحضري، القاهرة، دار القلم .

١٣ـ سعد عبد الجبار ثامر: التطابق الحركي والسكوني بين الشكل والمضمون، رسالة دكتوراه غير منشورة، بغداد، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد١٩٩٩ .

١٤ـ زجمونت هبنر: جماليات فن الإخراج، ترجمة هناء عبد الفتاح، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ .

١٥ـ فرانكو لابوللا: ستيفن سبيلبرغ، ترجمة أماني فوزي، القاهرة، أكاديمية الفنون الجميلة، ١٩٩٧ .

١٦ـ رباب عبد اللطيف: فنيات المونتاج الرقمي في الفيلم السينمائي، القاهرة، أكاديمية الفنون ٢٠٠٥.

١٧ـ سيرجي ايزنشتاين: مذكرات مخرج سينمائي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

١٨ـ سيد علي: المصطلحات السينمائية في خمس لغات، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١.

١٩ـ شيللر، هلبرت: المتلاعبون بالعقول، ترجمة عبدا لسلام رضوان، الكويت، عالم المعرفة١٠٦، الدار الدولية للنشر والتوزيع ١٩٩٠.

20- Stasheff , Edward and others (The deprogram – its Directing and production) 5th ed , Hill and Wang , N Y , 1976 , pp97 .

٢١ـ جوزيف ماشيلي: التكوين في الصورة السينمائية، ترجمة هاشم النحاس، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٨٣

٢٢ـ محمد شاكر محمود: دور التخطيط التلفزيوني الوطني، رسالة ماجستير (غ م)، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٩.

٢٣ـ طه حسن الهاشمي: تجنيس السيناريو، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ١٩٩٦.

24- Stanley Carnow, chef correspond dent for "Vietnam: A television History"

٢٥ـ فوزية فهيم: التلفزيون فن، القاهرة، دار المعارف ١٩٨٧.

٢٦ـ فيليب فان تنغيم: تقنية المسرح، ترجمة بهيج شعبان، بيروت، باريس، منشورات عويدات ١٩٨٥.

٢٧ـ توني روز ومارتن نيسون: كيف تمثيل للسينما، ترجمة احمد راشد، (القاهرة، المؤسسة المصرية للتأليف والطباعة والنشر، ب.ت).

٢٨ـ فران م. هوايتنج: المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة كامل يوسف وآخرون (القاهرة، دار المعرفة، ١٩٧٠).

٢٩ـ مارتن أسلن: تشريح الدراما، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، (بغداد، منشورات مكتبة النهضة، ١٩٨٤).

٣٠ـ توني روز ومارتن نبسون: كيف تمثل للسينما، ترجمة احمد راشد، القاهرة، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ب ت.

٣١ـ روبرت وجين بنديك : صنع الأفلام، ترجمة محمد علي ناصف، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٧٩ .

32- Thomas A.Ohanian & Michail E Philips, Digital film making.

٣٣ـ عبد الباسط سلمان : التشويق ورؤيا الإخراج ، القاهرة الدار الثقافية للنشر ، ٢٠٠١ . .

٣٤ـ هبة الله بهجت السمري : سلوك الاستماع والمشاهدة للبرامج الموجهة إلى الأطفال، مجلة الإذاعات العربية عدد١ـسنة ٢٠٠٢ .

٣٥ـ التقرير الإحصائي السنوي : العدد الثامن ٢٠٠٢، القاهرة، المجلس العربي للطفولة والتنمية .

٣٦ـ ارنست لندرجن : فن الفيلم ، ترجمة صلاح التهامي ، القاهرة ، مؤسسة كامل مهدي١٩٥٩ .

٣٧ـ هيلدت . ت . هيملويت وا . ن . اوبنهايم وباميلا فينس : التلفزيون والطفل ، ترجمة احمد سعيد عبد الحليم ومحمود شكري العدوي ، مراجعة سعد لبيب ، القاهرة ، مؤسسة سجل العرب ، ١٩٦٧

٣٨ـ هيو بادلي ، (كيف تؤلف الأفلام) .

٣٩ـ حمادة البمبي ـ فن الإخراج التلفزيوني ، بيروت ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، ب ت .

٤٠ـ احمد الحضري : فن التصوير السينمائي ، بيروت ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، ب . ت .

٤١ـ نصيف جاسم : الأسس التصميمية ، بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٢ .

٤٢ـ لوي دي جانيتي : فهم السينما ، ترجمة جعفر علي ، بغداد ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨١

٤٣ـ عبد الباسط سلمان : سحر التصوير ، القاهرة ، الدار الثقافية للنشر٢٠٠٥

٤٤ـ صائب غازي : تعبيرية الإضاءة في أفلام مدير التصوير حاتم حسين، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ١٩٩٤ .

٤٥ـ عبد الباسط سلمان : مظاهر العولمة ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٢

46-Ritsko (Aian.j) Lighting for location motion pictures, USA. 1979.

٤٧ـ عبد الفتاح رياض : الضوء والإضاءة في التصوير الضوئي ، القاهرة ، جمعية معامل الألوان ٢٠٠٢ م .

٤٨ـ محمد الشربيني : في الدراما التلفزيونية ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة٢٠٠٣

٤٩ـ رباب عبد اللطيف : فنيات المونتاج الرقمي في الفيلم السينمائي ، القاهرة ، أكاديمية الفنون ٢٠٠٥

٥٠ ـ تيرنس سان مارنر : الإخراج السينمائي، ترجمة احمد الحضري، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٨٣ .

٥١ـ فتحي التورزي: المضامين التلفزيونية الموجهة إلى الأطفال ومسالة العنف والانحراف، مجلة الإذاعات العربية، تونس عدد١ـسنة ٢٠٠٢ .

٥٢ـ يوسف معلوف: المنجد في اللغة، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، ب ت.

٥٣ـ قاسم حسين صالح: الإبداع في الفن، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٨٦ .

٥٤ـ صبيح صادق العبيدي: الرؤيا الإخراجية في الفيلم الروائي العربي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ١٩٨٨ .

٥٥ـ جبرا إبراهيم جبرا: ينابيع الرؤيا، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر١٩٧٩ .

٥٦ـ جعفر علي : الرؤيا في الفن العربي: السينما والمسرح، بحث منشور في مجلة الأكاديمي: العدد ٣لسنة١٩٧٨ ، أكاديمية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

٥٧ـ ميشيل فوكو: الكلمات والأشياء، ترجمة مطاوع صفدي، بيروت مركز الإنماء القومي١٩٩٠

٥٨ـ صباح الزبيدي، (مخرجون عالميون، انطونيوني)، مجلة المسرح والسينما، سنة ١٩٧٣ .

٥٩ـ اندرو بوكانان: صناعة الأفلام، ترجمة احمد الحضري، القاهرة، دار القلم، ب ت .

٦٠ـ علي كمال : باب النوم وباب والأحلام، بغداد، الدار العربية، ١٩٩٠ .

٦١ـ سدني م. جورارد، تيد لاندزمن: الشخصية السليمة، ترجمة احمد دلي الكربولي، بغداد، مطبعة التعليم العالي ١٩٨٨ .

٦٢ـ بيتر ماكلير: انشطار الذهن، بغداد الدار الوطنية للتوزيع والاعلان١٩٨٢ .

٦٣ـ ليد فوردج بيسكوف: علم نفس الكبار، ترجمة عايف حبيب، دحام الكيال، بغداد المكتبة الوطنية، ١٩٨٨ .

٦٤ـ ميخائيل روم: أحاديث حول الإخراج السينمائي، ترجمة عدنان مدانات، بيروت، دار الفارابي ١٩٨٢ .

65-William Croldman, adventures in the screen trade.

٦٦ـ مركز اللغات والترجمة – السرد في السينما، تحرير ومراجعة د. يحيى عزمي، القاهرة، أكاديمية الفنون٢٠٠١ .

٦٧ـ سمير الجمل – السيناريو والسينارست، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب٢٠٠٢ .

٦٨ـ هيغل ـ الفن الرومانسي، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٧٩ .

٦٩ـ ج . دادلي اندرو: نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة جرجيس فؤاد الرشيدي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧ .

٧٠ـ فرانكو لا بوللا : ستيفن سبيلبرج، ترجمة أماني فوزي، القاهرة، أكاديمية الفنون ١٩٩٧ .

٧١ـعلى حنون الساعدي: الشكل واغناء المضمون، رسالة ماجستير غير منشورة، بغداد، كلية الفنون الجميلةـ جامعة بغداد، ١٩٨٩ .

٧٢ـ صائب غازي: تعبيرية الإضاءة في أفلام مدير التصوير حاتم حسين، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٩٤ .

73- Ritsko, (Aian.j, (Lighting for location motion pictures), USA. 1979.

٧٤ـ كارل رايس: فن المونتاج، ترجمة احمد الحضري، القاهرة، مطابع الدار القومية ١٩٦٥ .

٧٥ـ قاسم عبد الأمير عجام: الضوء الكاذب في السينما الأمريكية، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة ٢٠٠١، .

٧٦ـ جون هواردلوسون: الفيلم في معركة الأفكار، ترجمة اسعد نديم، القاهرة، دار الكتاب العـــربي، ب ت .

٧٧ـ سكينة فؤاد وآخرون: الغرب في عيون عربية، موضوع منشور في مجلة المنار، باريس، العدد ٣١ تموز ١٩٩٧ .

٧٨ـ فخري قسطندي: بناء الحبكة، موضوع منشور في مجلة المسرح، القاهرة، العدد ١٠ سنة ١٩٦٤ .

٧٩ـ رشاد رشدي: نظرية الدراما بين أرسطو إلى الآن، بيروت، دار العودة، ١٩٧٥ .

٨٠ـ بول وارن: خفايا نظام النجم الأمريكي، ترجمة حليم طوسون، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥ .

٨١ـ حسين رامز محمد رضا: الدراما بين النظرية والتطبيق، بيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٢ .

٨٢ـ ستيوارت كرفش: صناعة المسرحية، ترجمة عبد الله معتصم الدباغ، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر١٩٨٦ .

٨٣ـ اوزويل بليكتون: كيف تكتب السيناريو، ترجمة احمد مختار الجمال، القاهرة، مكتبة مصر، ب ت .

٨٤ـ إليزابيث دبل، الحبكة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، بغداد، دار الرشيد للنشر، ١٩٨١ .

٨٥ـ ابن منظور : لسان العرب، بيروت، بيروت للطباعة والنشر ١٩٥٦م.

٨٦ـ هادي نعمان الهيتي: تعرف الشباب المراهقين لأفلام العنف في التلفزيون والسينما والفيديو وعلاقته بالإجرام، مجلة الطفولة، بغداد، الجمعية العراقية لدعم الطفولة، عدد(١)، ١٩٩٤.

٨٧ـ حسين كامل بهاء الدين : تحديات العولمة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ٢٠٠٠

٨٨ـ دافيد كوك : تاريخ السينما الروائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩ .

٨٩ـ صحيفة الجامعة والمجتمع، العدد (بسم الله) اذار ٢٠٠٥، تصدر عن جامعة بغداد .

٩٠ـ أبو الفضل وعز الدين حسنين ومحمد القفاص: دور الدولة والمؤسسات في ظل العولمة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٤ .

٩١ـ السيد ياسين : العولمة والطريق الثالث، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩ .

٩٢ـ فتحي أبو الفضل وعز الدين حسنين ومحمد القفاص: دور الدولة والمؤسسات في ظل العولمة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤ .

٩٣ـ إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي: معجم مصطلحات عصر العولمة، القاهرة، الدار الثقافية للنشر ٢٠٠٤ .

٩٤ـ علي احمد مدكور: التعليم في عصر العولمة والكوكبة، كلية التربية والعلوم الإسلامية جامعة السلطان قابوس، سلطنة عمان ١٩٩٧ .

٩٥ـ محمود الموسوي: رؤية قرآنية في الإعلام والثقافة، مجلة البصائر العدد ٣١، سنة ٢٠٠٤ بيروت، الفلاح للنشر والتوزيع .

٩٦ـ مجلة الجيل العدد ٦ حزيران ١٩٩٧ .

٩٧ـ أديب خضور: سوسولوجيا الترفيه في التلفزيون، دمشق، المؤلف، المكتبة الإعلامية ١٩٩٧ .

٩٨ـ نسمة احمد البطريق: التليفزيون والمجتمع، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩ .

99- (American Academy of pediatrics, Children Adolescents and Television) In Pediatrics, Vol. 107, Feb.

محتويات الكتاب